TORELLI

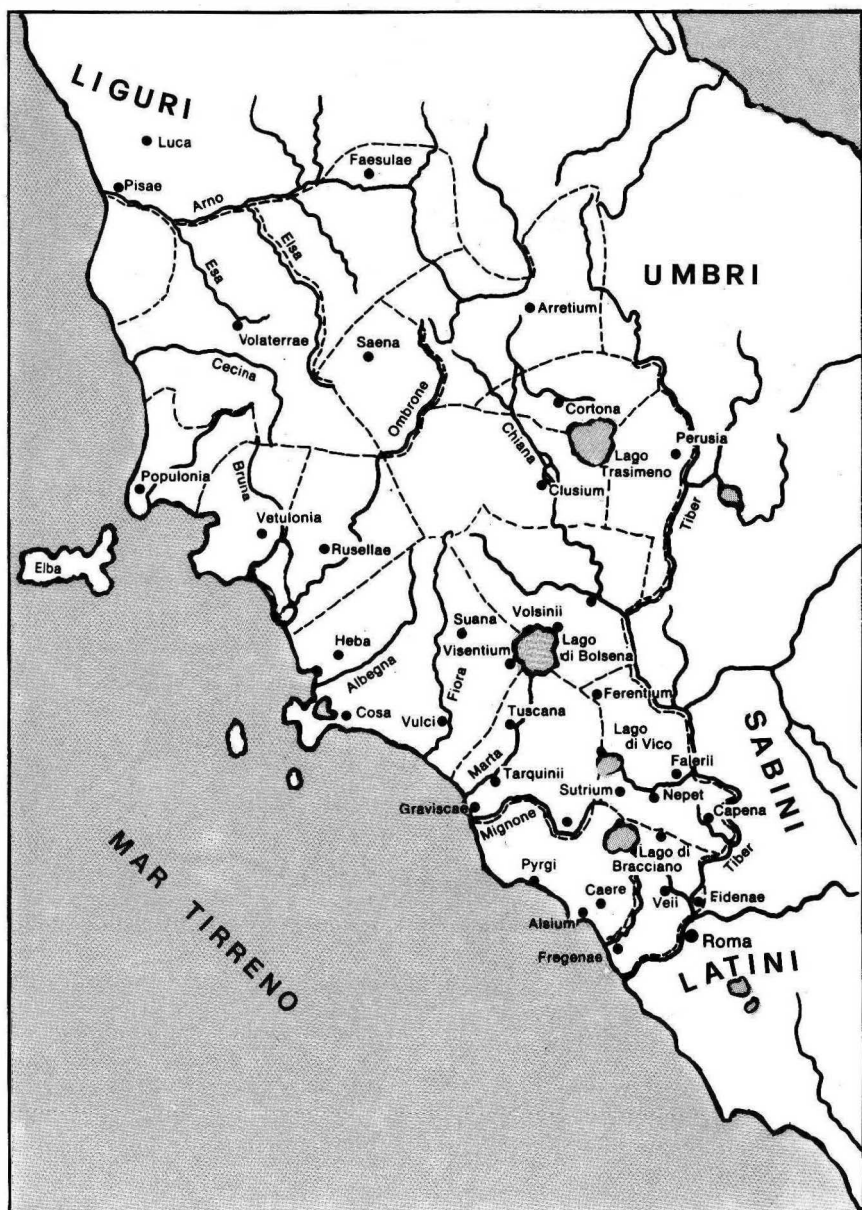
L'arte degli Etruschi

EDITORI LATERZA

Mario Torelli (Roma, 1937) è professore di Archeologia e storia dell'arte greca e romana nell'università di Perugia. È stato ispettore presso la Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria meridionale, dove ha diretto personalmente molti scavi. Tra le sue numerose opere, ricordiamo, per i nostri tipi: *Storia degli Etruschi* (1990^2); nelle «Guide Archeologiche Laterza», *Etruria* (1985^3) e *Sicilia* (con F. Coarelli, 1992^3); *Storia dell'urbanistica. Il mondo greco* (con E. Greco, 1983) e *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano* (con P. Gros, 1988).

Mario Torelli

L'ARTE DEGLI ETRUSCHI

EDITORI LATERZA

Etruria (da Weeber).

Premessa

Questo non vuole essere un libro « diverso » sulla storia dell'arte etrusca. Il clangore dell'« anno degli Etruschi » mi rassicura che di libri « diversi » in materia, peraltro già numerosi negli ultimi anni, ce ne saranno moltissimi, esimendomi così da terribili sforzi di cercare — in anticipo — una diversità. Il libro piuttosto vorrebbe essere un'ideale continuazione della *Storia degli Etruschi* che l'editore Laterza ha avuto la bontà (e il coraggio) di pubblicarmi quattro anni or sono e che qualche fortuna ha avuto, viste le scarsissime recensioni accademiche ed una seconda edizione appena uscita. O, meglio che una continuazione, vorrebbe essere un contrappunto, qualcosa da leggere in maniera direi quasi contemporanea, se mai ciò fosse possibile. D'altro canto, la sostanza dei due libri è pur sempre una, la storia, da scrivere umilmente con la minuscola, visto che parliamo dell'antichità e di un popolo che i moderni hanno voluto misterioso.

Poiché l'arte antica — e quella etrusca non fa eccezione — è essenzialmente artigianato (ciò che ha fatto la cultura artistica dall'antichità alla fine del Rinascimento tanto diversa dall'arte successiva), molto spazio in ciascuno dei sei capitoli del libro sarà dato alla produzione artigianale corrente, quella che riempie, per la gioia dell'archeologo e per il tedio del visitatore comune, la stragrande maggioranza delle vetrine dei musei. « Dei monumenti dell'antichità, chi ne ha visti mille, ne ha visto uno solo, e chi ne ha visto uno solo non ne ha visto nessuno »; e così scriveva nel 1831 nel memorabile *Rapporto volcente* l'archeologo E. Gerhard, nell'accingersi a dare la paternità alla Grecia delle migliaia di vasi attici trovati in Etruria e fino ad allora ritenuti etruschi. Il senso era esattamente quello della frase: è la ripetizione del pezzo (o della forma o della classe e dello stile) che crea il fenomeno artistico, e non la sua unicità (o inclassificabilità), con un approccio incomprensibile per la nostra epoca, avvezza ad attribuir qualità solo alla cosa irripetuta e

irripetibile. D'altronde, la ripetizione (o la ripetibilità) è procedura propria dell'artigiano, che solo un processo economico moderno ha separato dall'artista, esaltando quest'ultimo e degradando quanto più possibile a operaio il primo. Arte antica vuol dunque dire artigianato: ecco allora la ragione dello spazio dato al problema strutturale della produzione artigiana, alla quale si attribuisce la funzione, non sempre ricostruibile, ma spesso facilmente ipotizzabile, di legante fra le diverse specialità artistiche.

A questi sei capitoli fa seguito una postfazione, che, sulla scorta di un vecchio esempio, rinverdito da poco da S. Settis (non me ne vorrà l'amico per questa ripetizione, ma gli intellettuali sono anch'essi degli artigiani e perciò ripetitivi, e quando non lo sono, farebbero molto bene ad imitarli), ho inteso aggiungere alla tradizione storica, per il suo carattere conclusivo di questo e al tempo stesso prefatorio di un altro libro ancora da scrivere — da altri, forse, prima che da me — sull'analisi del linguaggio figurativo etrusco.

L'amico G. Pianu ha voluto infine aderire ad un mio invito a collaborare a quest'opera con un agile contributo qui aggiunto come appendice critica dal titolo *I luoghi della cultura figurativa*, ovvero la casa, il tempio e la tomba, i luoghi appunto dove gli Etruschi hanno fatto consumo di oggetti artigianali e artistici; lo scopo è di orientare il lettore sulla tipologia, la cronologia e la decorazione di queste strutture, con abbondanti esemplificazioni a mo' di schede critico-descrittive. A lui va la mia gratitudine per questa sua utile fatica, che aggiungerà chiarezza e dovizia di informazione ad un testo, quello mio, necessariamente molto sintetico.

Mario Torelli

Perugia, gennaio 1985

AVVERTENZA Tutte le date in secoli, salvo esplicita indicazione contraria, si intendono avanti Cristo.

CAPITOLO PRIMO

La fase formativa

1. *Il quadro storico generale.*

Se la civiltà dell'età del Bronzo della penisola — che nella sua fase di apogeo si definisce con l'etichetta di « appenninica » (secoli XV-XIII) e nei suoi esiti finali « subappenninica » e « protovillanoviana » (secoli XII-X) —, ci appare diffusa in maniera sostanzialmente omogenea come cultura di villaggio dai connotati artigianali ristretti alla sola (e modesta) produzione metallurgica, l'età del Ferro si caratterizza come un mosaico di culture nelle grandi linee prefiguranti le principali partizioni etniche di epoca storica, fra le quali primeggia, per ricchezza economica, per estensione territoriale, per articolazione sociale, la cultura « villanoviana » (secoli IX-VIII). Questi caratteri e la sostanziale continuità, topografica e areale, tra la cultura villanoviana e la successiva civiltà etrusca inducono a vedere in tale cultura protostorica il primo manifestarsi di quella realtà storica che chiamiamo Etruria.

I tratti fondamentali della civiltà villanoviana sono quelli di una cultura protourbana. L'articolazione di base dell'insediamento resta senza dubbio il villaggio, con la sua essenziale tipologia abitativa della capanna: mancano, nel concreto degli abitati, i segni del sacro e del politico, evidentemente tuttora ancorati alle strutture domestiche. Tuttavia, sia l'estensione che il diffuso associarsi dei villaggi in ambiti topografici omogenei lasciano facilmente intuire che la realtà urbana destinata a manifestarsi in forme monumentali nel corso del VII secolo, dopo una lunga e tormentata gestazione durata due secoli, è già *in nuce.* L'attività artigianale, *humus* e matrice del fenomeno artistico, resta comunque confinata in massima parte alla sfera domestica, dalla quale sarà espulsa in maniera lenta e graduale a mano a mano che emergeranno le strutture urbane: solo la metallurgia, in fase di sviluppo assai serrato, è certamente

esterna fin dall'inizio al nucleo domestico, e costituisce uno degli strumenti fondamentali della crescita economico-sociale.

Certamente all'interno della casa si svolgono le attività artigianali per la produzione di beni destinati a soddisfare i bisogni primari delle famiglie. Alcuni prodotti, come i tessuti e gli oggetti d'uso più semplici realizzati in materiale deperibile (cesti, strumenti e prodotti lignei e in pelle), sono destinati a permanere nel novero di quelli semispecializzati affidati al lavoro domestico: la rappresentazione convenzionale dell'attività femminile dominante per gran parte dell'evo antico è proprio quella della filatura della lana e della tessitura, immagine che resterà per lungo tempo archetipo della funzione produttiva e della collocazione sociale della donna. In questo periodo, in ogni caso, sembra essere collocata ancora in ambito familiare, sia pure allargato, la manifattura della ceramica di impasto, quella cioè confezionata con argilla non depurata e senza tornio: bisognerà attendere la seconda metà dell'VIII secolo perché, con l'arrivo di ceramisti greci, venga prodotta ceramica con argille depurate e tornite, sanzionando il tramonto delle produzioni vascolari domestiche e la nascita dell'artigianato specializzato della ceramica.

Una spia di questo arcaico aspetto della produzione artigianale ci viene fornita da alcuni tratti dell'organizzazione socio-politica e dell'ideologia religiosa più antiche della città di Roma. Da un lato infatti sappiamo che il flamine, il sacerdote più elevato della fase pre-protostorica, non può incontrare, recandosi a celebrare sacrifici, alcun vasaio: il tabu prova che la figura del produttore di vasi è estranea al corpo sociale più arcaico della comunità e che proprio in quanto « straniero » può contaminare la sacralità della cerimonia. D'altro canto, l'ordinamento politico-militare attribuito al re etrusco Servio Tullio — ordinamento, questo, prodotto da una lunga stratificazione storica, ma tuttavia risalente nelle grandi linee proprio al periodo nel quale lo colloca la tradizione (prima metà del VI secolo) — prevede che le centurie degli *inermes*, cui erano iscritti appunto gli artigiani, fossero assegnate in parte alla prima classe censitaria e in parte alla quinta, ossia rispettivamente alla più alta e alla più bassa delle classi di censo, a dimostrare che dovevano esistere alcuni mestieri più antichi e di livello sociale più elevato rispetto ad altri, meno antichi e socialmente più marginali. Se combiniamo queste informazioni sulle strutture censitarie serviane con l'altro dato della tradizione che attribuiva al mitico e antichissimo re Numa Pompilio l'organizzazione degli artigiani in corporazioni classificate secondo un rigoroso ordine di precedenza che vedeva ai primi posti le associazioni dei *fabri* — degli artigiani cioè del metallo (e forse del legno) —, e dei *tibi-*

cines — ossia dei musici professionisti —, ricaviamo un interessantissimo quadro, se non preciso, almeno fortemente orientativo, del progressivo emergere di professioni specializzate tra VIII e VII secolo. Alcune specialità artigianali sono di assai alta antichità e godono di uno *status* privilegiato: tra queste spiccano i metallurghi, che per via archeologica sappiamo già esistenti dall'età del Bronzo. In questo rispetto la tradizione della penisola, e romana in particolare, non fa eccezione. Il metallurgo, per il suo specifico carattere di mestiere che ha a disposizione o comunque lavora una materia prima, il metallo, di norma sede ed espressione di un'accumulazione di ricchezza, e che opera con procedure complesse dotate di elevato contenuto tecnologico (e in quanto tali, non solo segrete, ma cariche di forti valenze magico-religiose), è quasi ovunque una figura di notevole, anche se ambiguo, prestigio: ne è la prova il grado relativamente alto di « libertà » di cui gode il bronziere — secondo le ormai classiche dimostrazioni di M. Lejeune e di A. Mele — nella struttura palatina dei regni micenei, al pari del leggendario alone di « marginalità » e di oscillante apprezzamento sociale di cui sono circondati i bronzieri della tradizione mitica greca, i Dattili Idei e i Telchini. gli uni « buoni » e gli altri « cattivi », tutti comunque protetti dagli dèi e non inseriti nella società « normale », ma attivi sui monti con procedure magiche meravigliose (qualcosa di molto simile alla condizione degli elfi della tradizione germanica).

2. *La ceramica.*

La nostra documentazione per le attività artigianali di questo periodo è dunque costituita essenzialmente dalla produzione vascolare e da quella metallurgica; le importazioni, che nella fase più antica sono limitatissime (perlopiù vaghi di collana in pasta vitrea), a partire dagli inizi dell'VIII secolo si vanno ispessendo, con materiali di importazione orientale e greca, che, come vedremo fra breve, daranno un contributo decisivo alla formazione di un gusto nuovo. Le ceramiche di impasto a noi note sono in massima parte di provenienza funeraria, e i pochi confronti che è possibile istituire con i materiali provenienti dagli abitati sembrano indicare che proprio nella ceramica con destinazione funebre veniva posta cura particolare, sia nell'elaborazione di forme speciali, come i vasi biconici usati per raccogliere le ceneri dei defunti, sia nella loro decorazione (fig. 1). Il repertorio delle forme è assai limitato e semplice. Nella fase più antica, il retaggio della tradizione dell'età del Bronzo finale è evidente, con forme poco articolate che ricordano contenitori rea-

Fig. 1. Cinerario fittile biconico villanoviano (IX sec.), di provenienza incerta. Già Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. Il cinerario mostra tutti i tratti caratteristici della più antica produzione, dalla forma ancora abbastanza tozza — ma si noti già il forte slancio dell'imboccatura — alla decorazione geometrica con meandro semplice sulla pancia e fasce e denti di lupo pendenti sul collo, mentre le file di punzonature circolari imitano la coeva ornamentazione del bronzo a puntini e borchiette.

lizzati con materiale deperibile (pelli, legno, zucche) o morfologie rituali, quali barchette simboleggianti il « grande viaggio » per l'aldilà, « lucerne » a piattello e « candelabri », tutti in varia maniera collegati con il cerimoniale funebre. Sempre in questo periodo, corrispondente al IX e all'iniziale VIII secolo, la decorazione, eseguita ad incisione e ad impressione, appare assai ricca, soprattutto nei cinerari; i motivi sono relativamente semplici, di tradizione geometrica (meandri semplici e spezzati, riquadri e metope, motivi angolari e svastiche), ma disposti sapientemente sulla superficie vascolare

in modo da sottolineare le varie articolazioni della forma del vaso e da rispettare al tempo stesso l'unità dell'oggetto.

Nel corso dell'VIII secolo, il panorama muta in maniera tanto progressiva quanto sensibile. Le forme si moltiplicano: nelle tombe i vasi aumentano per numero e per tipo, sottolineando sia profondi mutamenti nel rituale funerario, sia la nascita o il consolidarsi di differenze sociali; le forme vascolari più variate (vasi per contenere, mescere e assumere liquidi, scodelle e piatti per cibi solidi) mettono in evidenza il diffondersi di particolari cerimoniali di banchetto, evidentemente più complessi che in passato. Le appendici plastiche (fig. 2) si fanno più numerose, così come più variato appare il repertorio della decorazione delle anse; compaiono vasi configurati (fig. 3), con cavalli, cavalieri sormontanti il contenitore, o forme interamente plastiche a forma di animale, anatre o tori. La decorazione geometrica, al contrario, perde la monumentalità, il rigore e la coerenza del passato, mentre si introducono formule decorative diverse, tanto tecniche, quali la decorazione a « falsa cordicella » (a stampo, cioè, con pettini e rotelle), quanto iconografiche, come cerchietti concentrici o addirittura — sempre prese a prestito dalla coeva bronzistica — figure zoomorfe, anatrelle o uccelli schematici.

In questo graduale, ma netto rivolgimento del gusto si debbono leggere le conseguenze dei sostanziali cambiamenti della struttura socioeconomica che intervengono, sia pure in forme e in momenti diversi, in tutta l'area della cultura villanoviana. I nuovi repertori formali e decorativi della ceramica d'impasto appaiono derivati in larghissima misura dalla contemporanea produzione in metallo, ora — lo vedremo subito — in forte sviluppo come causa ed effetto al tempo stesso dell'emergere prepotente delle aristocrazie. La produzione vascolare, che fino a tutto il IX secolo era stata dominante nell'ambito dell'economia di sussistenza, diviene nettamente subalterna a quella del metallo, nella quale invece si riversano le novità formali più rilevanti e originali; la stessa natura, in prevalenza domestica, della manifattura ceramica subisce il contraccolpo delle crescenti possibilità espressive e della sempre più vasta circolazione che il bronzo laminato e fuso, decorato a sbalzo e ad incisione, possiede. L'impoverimento della qualità artistica della produzione vascolare d'impasto è visibilmente compensata dal miglioramento della qualità tecnica della ceramica, ora di spessore sempre più fine e dalle superfici, soprattutto nei prodotti meglio curati, vieppiù lucide per effetto di steccatura assai raffinata. Anche se è difficile segnare dei limiti precisi entro questo quadro di rapido sviluppo, è possibile forse ravvisare in tutto ciò i segnali di una progressiva espulsione dalla sfera domestica (o quanto meno di un altrettanto progressivo

Fig. 2. Cinerario fittile con applicazioni plastiche (VII secolo), da Montescudaio (Volterra). Firenze, Museo Archeologico. Il vaso è un tardo esito, già del VII secolo, della tradizione dei cinerari biconici villanoviani. La decorazione è ormai tutta applicata in forme plastiche: le grandi svastiche conservano memoria dell'antica ornamentazione geometrica, mentre la figurina seduta sull'ansa e la scena di banchetto sul coperchio, a tutto tondo, rappresentano un esempio caratteristico della plastica locale primitiva di origine tardo-villanoviana e proto-orientalizzante.

affidamento a mani subalterne) di questo genere di attività; quando, tra la fine del IX e gli inizi dell'VIII secolo, vediamo giungere le prime importazioni di ceramica greca dall'ambiente euboico, dalla madrepatria prima e poi dalle colonie d'Occidente, e infine, tra penultimo ed ultimo quarto dell'VIII secolo, lo stabilirsi a Vulci e forse anche a Tarquinia di piccoli ma attivi *ateliers* di ceramisti greci provenienti sempre dallo stesso ambiente euboico-cicladico co-

Fig. 3. Dettaglio di ansa plastica di coppa di impasto (metà del VII sec.) della tomba 61 di Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. Le due teste di ariete appaiate sono un esempio molto significativo della plastica più antica d'Etruria, sorta nel tardo VIII secolo e largamente diffusa fino all'orientalizzante recente.

loniale, il processo di costituzione di manifattura artigianale della ceramica, con l'introduzione del tornio, è di certo compiuto.

3. *La metallurgia.*

La vera, grande attività artigianale di questo periodo, come si è detto, è quella metallurgica. Il metallo più lavorato (e che possiede caratteristiche tali da consentire lo sviluppo di lavorazioni con intenti d'arte) è il bronzo laminato e fuso. Il ferro, che pure viene impiegato per monili e fibule, è ancora poco diffuso e solo con l'VIII secolo appare destinato ad impieghi più consistenti, per armi e strumenti di lavoro, raramente per oggetti di prestigio; raro permane l'uso di metalli preziosi — oro, argento, elettro — per fibule, brattee e piccoli oggetti di ornamento (non di rado unito all'ambra). Il bronzo laminato (fig. 4) è impiegato per armi (elmi di tipo crestato, scudi, foderi di spade), per oggetti personali (cinturoni, bracciali), per vasellame (coppe, bacili, tripodi, calderoni, carrelli), per oggetti di prestigio (« palette » — forse insegne di potere —, cinerari biconici e a capanna, parti di fusi cerimoniali); il bronzo fuso è anch'esso impiegato per armi (spade, pugnali, lance, *saurotères*),

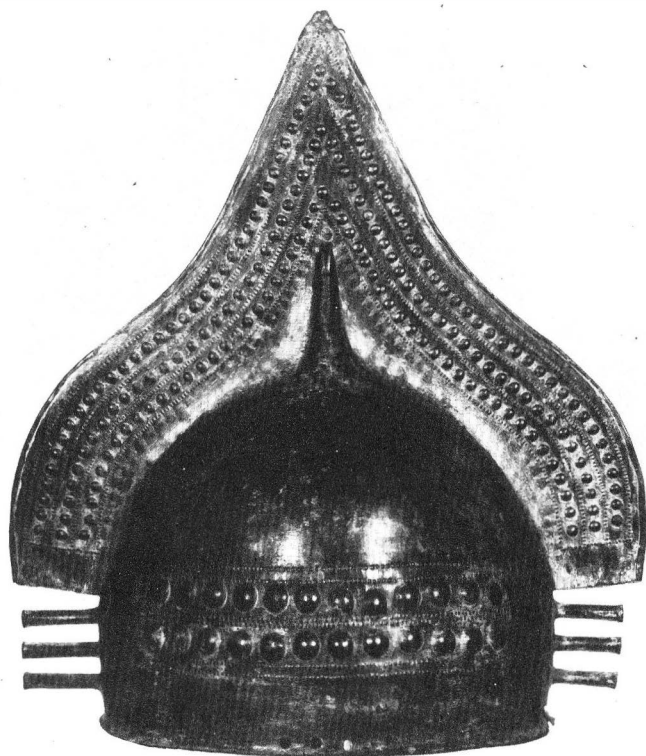



Fig. 4. Elmo villanoviano di bronzo (prima metà dell'VIII sec.), da Veio. Roma, Museo di Villa Giulia. La forma crestata dell'elmo è caratteristica del periodo, non meno della decorazione a puntini e borchiette; la tecnica è quella del bronzo laminato, con ornamentazione eseguita mediante punzoni.

oggetti personali (fibule, bracciali, ganci, anelli, collane, pendagli, spilloni), strumenti di lavoro (falcetti, lame), oltre che per parti, quali anse o decorazioni applicate, di oggetti in bronzo laminato. Quest'ultimo è ornato a sbalzo, con la caratteristica tecnica dei puntini e delle borchiette, che formano, in catene o isolati, decorazioni complesse a fasce o a partiti scanditi in maniera geometrica, alternanti zone riempite o vuote secondo ritmi studiati. Alla decorazione a sbalzo si aggiunge o si sostituisce quella graffita e bulinata con motivi geometrici analoghi a quelli in uso nella ceramica coeva; molto precoce è anche l'introduzione dell'elemento zoomorfo, uccelli e ocherelle interi o ridotti alla sola protome, mentre particolare valore ideologico ha il motivo — ripetuto anche nello sbalzo o in pezzi fusi — della « barca solare », costituito da un elemento cir-

Fig. 5. Coperchio di cinerario villanoviano (IX-VIII sec.), da Pontecagnano (Salerno). Pontecagnano, Museo. Le due figure semi-mostruose, altro esempio significativo della tendenza locale all'antropomorfizzazione, raffigurano una coppia di divinità infernali o la « dea della morte » che abbraccia il defunto.

colare sormontante un lungo elemento ricurvo terminato con protome animale alle due estremità. La ricchezza del repertorio decorativo è molto notevole e denota un particolare interesse per l'equilibrio delle superfici piene e vuote; i motivi zoomorfi sono felicemente inseriti nel dominante repertorio geometrico, rivelando non solo una notevole perizia tecnica, ma anche una particolare sapienza decorativa, che rende questi prodotti simili, ma al tempo stesso diversi, da quelli diffusi nelle tradizioni geometriche europee e mediterranee e in particolare da quella greca coeva.

Molto discusso, più per i suoi risvolti cronologici che per quelli formali, è il problema delle origini del geometrismo della cultura villanoviana. Oggi si tende a mettere in rilievo la stretta consonanza tra ambiente villanoviano e cerchia centro-europea, hallstattiana in particolare, dove non solo troviamo un repertorio decorativo molto simile, eseguito con tecniche del tutto analoghe (puntini e borchiette,

incisione), ma che esibisce anche particolarità tecniche (chiodature reali contro finte chiodature non più funzionali) evidentemente alla base di esperienze della bronzistica villanoviana. Anche rare esperienze di rendimento della figura umana, come le figure ' mostruose ' (fig. 5) poste a terminazione di un coperchio di cinerario da Pontecagnano (Salerno), o il cavaliere sormontante un vaso zoomorfo della necropoli bolognese di Benacci, per segnalare gli esempi più noti, appaiono in gran parte realizzazioni ' primitive ', indipendenti da elementi di prodotti greci, anche iconograficamente simili, di altre aree. Talune somiglianze di rendimento di particolari, quali ad esempio, la stilizzazione di code o di appendici cornute di animali resi plasticamente, risultano più il prodotto di ' razionalizzazioni ' derivanti dal geometrismo di impianto della cultura villanoviana, che il frutto di imitazioni coscienti e studiate di analoghi rendimenti diffusi nelle prime esperienze figurative del geometrico greco.

Ciononostante, proprio l'analogia di impianto geometrico delle due culture, quella villanoviana e quella greca, consente un accostamento graduale, non traumatico, fra i due ambienti, che, a partire dai primi decenni dell'VIII secolo, sono a contatto sempre più stretto per motivi di natura ' commerciale '. L'ingresso in ambito villanoviano di importazioni geometriche greche, e poi il trapianto di maestranze di figuli greci, avviene in un contesto ricco di sostanziali analogie formali e informato di una visione della realtà per molti versi non dissimile. La conseguenza di ciò è il graduale, insensibile adeguamento del più modesto geometrismo villanoviano alla razionale cultura geometrica greca, nella quale erano già da lungo tempo attivi i germi per l'introduzione della figura umana, per la narrazione di vicende mitiche e ' reali ', e, di qui, per l'accettazione dei repertori decorativi non geometrici di origine orientale. Se l'esperienza geometrica villanoviana è perciò un fenomeno di convergenza rispetto alle rigorose astrazioni del geometrico ellenico, l'interferenza tra i due ambienti, manifesta nel pieno del rigoglio mediogeometrico greco, prepara il campo a futuri sviluppi, nei quali la diffusione delle grandi esperienze figurative del Vicino Oriente, diretta o mediata da mode orientalizzanti anatoliche, cipriote, sirofenicie, occupa un posto determinante, in Grecia come in Etruria.

CAPITOLO SECONDO

La cultura orientalizzante

1. *Il quadro storico generale.*

La fase storica della cultura figurativa compresa tra gli ultimi due decenni dell'VIII e i primi del VI secolo è a buon diritto chiamata orientalizzante, sia per il considerevole afflusso di oggetti di prestigio provenienti dall'Oriente sia per la dominante matrice vicino-orientale di tutta la produzione artigianale realizzata in Etruria.

Già nel corso dell'VIII secolo mercanti fenici e greci avevano recato nei centri più avanzati dell'Etruria meridionale merci di fabbricazione egiziana, siro-fenicia e probabilmente anatolica, destinati all'emergente aristocrazia locale: si tratta perlopiù di piccoli oggetti di *faïence*, sigilli e amuleti, assieme a rarissimi prodotti di metallo, come la protome leonina dalla cosiddetta tomba del Guerriero di Veio, che prefigurano i fasti delle importazioni della fine di questo secolo e della prima metà del successivo e che determinano le future propensioni del gusto dei ricchissimi committenti di epoca orientalizzante. Le correnti di questi traffici sono ora assai diversificate: mentre nella fase precedente si individuavano una corrente orientale, presumibilmente fenicia, responsabile dell'importazione di paste vitree e di parte degli oggetti di *faïence*, ed una greca euboica, attestata saldamente nell'emporio di Pithekousa-Ischia, portatrice di ceramiche greche e di altri piccoli oggetti di fabbricazione orientale, ora, accanto a queste stesse, agiscono correnti greco-coloniali che fanno capo principalmente a Cuma, ma anche alle altre grandi *apoikìai* elleniche d'Italia e di Sicilia. Anche gli empori etruschi, che in epoca villanoviana apparivano limitati a pochi punti del vastissimo litorale tirrenico — a Pontecagnano e a Veio (ossia alla foce del Tevere), per citare gli approdi più sicuri —, in questa fase si moltiplicano, in ragione del prepotente sviluppo urbano delle principali metropoli di epoca storica: Populonia e Vetulonia, Vulci, Tar-

quinia, Cere (Cerveteri), Veio, sempre per ricordare qui le maggiori, sono tutte ' porte aperte ', attraverso le quali le preziose merci orientali penetrano nelle dimore principesche di questi centri e di qui negli altri insediamenti dell'interno.

I materiali orientali importati appartengono tutti alla categoria degli oggetti ' di prestigio '. Si tratta, in altre parole, di una vasta gamma di prodotti in materia preziosa, oro, argento, elettro, bronzo, avorio, osso, *faïence*, oltre ad oggetti esotici, come uova di struzzo o tridacne (conchiglie giganti del Mar Rosso), destinati ad incarnare, in maniera diretta perché lavorati come oggetti-simbolo, o indiretta perché di materiale prezioso e recanti decorazioni inusitate e ' prestigiose ', il potere di sapore dinastico dei *principes* etruschi da esibire nelle fastose cerimonie di banchetto, di giuochi, di nozze, di esequie, ove questi aristocratici facevano apparizione come vere e proprie epifanie, rafforzando o riaffermando il potere loro fra le masse dei subalterni e di fronte a quello dei loro pari. Vesti e monili aurei, vasellame di metallo, oggetti da toletta, scettri e ventagli, tavolette eburnee destinate a contenere i magici segni della scrittura, sono avidamente richiesti dai *principes*, che ne fanno oggetto di tesaurizzazione o materiale da scambiare con altri aristocratici della loro città o di altri centri dell'Etruria, del Piceno, dell'Umbria, del Lazio, della Campania, come strumento per suggellare alleanze e reciprocità matrimoniali, di rango, di potere. L'importanza socio-economica di questi *atýrmata*, come sogliono definire i Greci tal genere di oggetti, è evidentemente enorme: nessuna meraviglia perciò che questa pressante richiesta stimoli non soltanto arrivi sempre più numerosi e cospicui di simile mercanzia, ma anche l'imitazione *in loco*, affidata a maestranze straniere, progressivamente affiancate da manodopera indigena.

2. *I primordi dell'urbanistica.*

In siffatto clima di bisogno sociale si sviluppa il fenomeno orientalizzante etrusco, alimentato in ciò dal duplice modello, orientale e greco, che trovava nel millenario terreno di cultura del Vicino Oriente, nelle corti della Mezzaluna fertile e dell'Anatolia, esperienze collaudate non solo nell'elaborazione dei cerimoniali dinastici e dei suoi strumenti, ma anche nell'*imagerie* simbolica e decorativa. Questo particolare clima, simile e ad un tempo diverso da quello in cui le aristocrazie delle aree greche più evolute, nella Ionia asiatica, a Corinto, a Sparta, nelle Cicladi o ad Atene, realizzano conquiste culturali straordinarie, comunque informa tutte le manifesta-

zioni artistiche. Gli abitati più importanti, meglio difesi e in posizione più favorevole per lo sfruttamento della terra e per la presenza di vie di comunicazione di maggior rilievo, assumono ormai fisionomia urbana, più precocemente nel mezzogiorno, più lentamente via via che si procede verso settentrione. Il segno più evidente di questa urbanizzazione, che si compie di norma a spese degli abitati minori, è costituito dalle mura, rilevate — sotto forma di terrapieni preceduti da fossati — soprattutto nel Lazio antico sotto influenza etrusca sin dal tardo VIII secolo, ma almeno in un caso (Roselle) conosciute in Etruria nel già evoluto aspetto di bastioni costruiti con mattoni crudi; altrove, le fortificazioni — in genere assai poco indagate archeologicamente — elevate tra VI e IV secolo hanno cancellato le tracce delle difese più arcaiche, ma la tradizione, che attribuisce a Servio Tullio, re etrusco di Roma alla fine del periodo in esame, la costruzione di una poderosa cinta muraria di Roma e che l'archeologia ha pienamente confermato nei suoi termini cronologici (ca. 570 a. C), ci assicura che le grandi città etrusche del Sud devono essersi date delle difese adeguate al loro prepotente sviluppo già in epoca orientalizzante.

I pochissimi dati noti sull'urbanistica di questa fase, in primo luogo dall'abitato minore del territorio viterbese detto di Acquarossa, consentono di affermare che non è possibile parlare di un'urbanistica etrusca orientalizzante di tipo pianificato: la continuità dello sviluppo tra fase villanoviana e fase orientalizzante, che di norma caratterizza centri etruschi grandi e piccoli sia del Sud che del Nord, ha ovviamente impedito che si sperimentasse una qualsiasi progettualità della crescita urbana (come invece si attua nella ' seconda colonizzazione ' del VI secolo nella valle padana). Ma anche questa crescita ' spontanea ' degli abitati è essa stessa rivelatrice di un ben preciso assetto della realtà economica, sociale e culturale, in cui i valori politici sono ancora centrati sulla struttura domestica e sul predominio di alcune di queste strutture domestiche, quelle aristocratiche, sulle altre. Bisognerà attendere la fine del periodo perché nelle singole fisionomie urbane emergano elementi distintivi del politico, in primo luogo gli edifici templari come centri nuovi della vita collettiva (o, meglio, recuperati da un passato protostorico e all'uopo monumentalizzati): anche qui, il ricordo delle attività edilizie e urbanistiche di Roma che la tradizione assegna al primo re della dinastia etrusca — la fondazione del tempio di Giove Capitolino, la costruzione del Circo Massimo e della Cloaca Massima —, può assurgere a simbolo di un disegno urbano, che supera e ingloba le precedenti ' spontanee ' cellule dell'insediamento, costituite dalle abitazioni dei gruppi gentilizi e dei ceti da questi dipendenti. Sem-

pre Acquarossa, ancorché lievemente più tarda nelle sue forme a noi pervenuteci in seguito alla distruzione della fine del VI secolo, può ben rappresentare l'aspetto di un abitato di fase orientalizzante. Sul vasto altopiano (i cui limiti naturali sono anche i limiti dell'insediamento), le abitazioni si distribuiscono, a quanto pare, in maniera non omogenea, ma per piccoli nuclei di case separati da vaste zone vuote, destinate — possiamo pensare — ad orti o a coltivazioni collettive; i nuclei di case si aggregano fra loro in modo da lasciare spazi comuni a mo' di cortili, e prefigurano forse entità gentilizie di grandezze alquanto variabili, controllate dalla figura dominante del capostipite che vi esercita i suoi poteri patriarcali. In questo assetto della produzione, non vi è virtualmente spazio per infrastrutture urbane altre dalle difese comuni dell'aggere nei punti di minor difesa dell'abitato.

3. *L'architettura.*

Cellula fondamentale della vita associata è e resta l'abitazione, sulla cui struttura si concentra l'attenzione dei gruppi dominanti. La nostra documentazione sulle case di età orientalizzante è ancora una volta scarsissima, pochi frustuli dei livelli di VII secolo della stessa Acquarossa e della fase, pure di VII secolo, precedente il grande palazzo del 580-70 a. C. di Murlo (Siena), il quale ultimo tuttavia rappresenta un modello utile per ricostruire le abitazioni principesche realizzate nei decenni finali del VII secolo nei centri più progrediti dell'Etruria meridionale. Una ulteriore guida è offerta dall'architettura delle tombe di VII secolo, particolarmente di quelle della necropoli di Cere. La nascita della tomba a camera (cfr. Appendice) nell'Etruria meridionale agli inizi del secolo sanziona, in maniera ancor più diretta, il legame ideologico tra sepolcro e dimora già implicito nella tradizione (riservata ai vertici dei gruppi emergenti) delle urne cinerarie a capanna, e stimola anche la spinta — sempre più decisa con il passar dei decenni — verso l'imitazione, nell'apparato del sepolcro, dei tratti essenziali (e simbolici) dell'architettura domestica con le sue progressive modificazioni strutturali. Le grandi tombe dell'orientalizzante antico, dalla tomba Regolini-Galassi di Cere alle tombe ad ogiva tarquiniesi, e fino alla ceretana tomba della Capanna, dimostrano che la tipologia delle abitazioni è rimasta sostanzialmente inalterata fino a metà circa del secolo. La struttura della casa resta sempre quella della capanna protostorica a pianta rettangolare, del tipo rappresentato dalle grandi capanne dell'abitato villanoviano tarquiniese dei Monterozzi, con pareti di

Fig. 6. Tegola terminale della casa della zona G di Acquarossa, presso Viterbo (650-630 a. C.). Roma, Museo di Villa Giulia. La parte decorata con cavalli, aironi e serpenti, eseguiti a silhouette bianca sul fondo rosso della tegola, era visibile dal basso nel risvolto inferiore della gronda. La tecnica è la stessa delle coeve ceramiche (cfr. fig. 35).

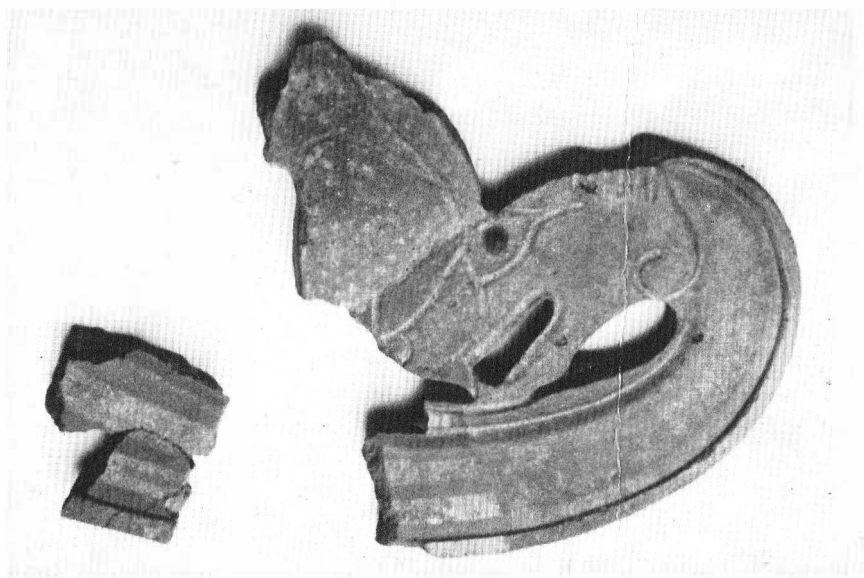



Fig. 7. Frammenti dell'acroterio a ritaglio dalla stessa casa. Roma, Museo di Villa Giulia. L'acroterio, posto libero contro lo sfondo del cielo sul vertice della fronte del tetto, rappresentava due figure araldiche mostruose in atto di aggredire una preda animale; la lastra, eseguita con i contorni ritagliati, è decorata con semplici graffiti profondi e striature e con la stessa pittura bianca delle altre terrecotte per i dettagli interni.

paglia e strame intrecciati su di un'ossatura di pali lignei e con copertura anch'essa straminea: la monumentalità e la raffinatezza delle imitazioni di ambito funerario come le grandi *thòloi* del Nord (dal megalitismo forse ispirato a quello sardo) non ci deve ingannare sulla relativa povertà delle architetture reali da esse rievocate. Intorno alla metà del secolo, malgrado il sostanziale permanere della pianta rettangolare, i pochi dati recuperati negli abitati e le imitazioni dell'architettura reale nelle tombe ci dicono in maniera inequivocabile che si è verificata una grande e importante rivoluzione nell'architettura: l'introduzione di una complessa carpenteria che consente l'installazione di coperture pesanti di terracotta. L'antichissima tecnologia primitiva della capanna in materiale deperibile cede ora il passo a più avanzate e raffinate tecniche costruttive, che prevedono fondazioni in pietra, murature in mattoni crudi (con o senza armature lignee) e tetti di tegole su capriate.

Queste innovazioni nella tecnica edilizia, che preludono a sviluppi notevoli nell'articolazione planimetrica e spaziale delle architetture

prima private e subito dopo pubbliche, hanno un'evidente matrice greca; tale matrice del resto vediamo adombrata dalla tradizione, raccolta da Plinio (*naturalis historia* XXXV 152), dell'introduzione in Italia della *plastice* (dal greco *plastiké*) ad opera di tre *artifices* (artigiani), dai nomi « parlanti » di Eucheir, Eugrammos e Diopos, rispettivamente allusivi alla attività della formatura dell'argilla (Eucheir = « dalla buona mano »), della pittura (Eugrammos = « dal buon disegno ») e dell'ingegneria architettonica (Diopos = « il traguardo »). L'epoca dell'arrivo dei tre *artifices*, a torto dai moderni collegata con la leggendaria venuta in Italia da Corinto del nobile Demarato, padre di Tarquinio il Superbo, non è fissata da Plinio, che desume questa notizia forse dalla grande antiquaria varroniana; ciò che importa è che la tradizione accomuni i tre artigiani sotto l'etichetta della *plastice*, la lavorazione dell'argilla sia in funzione della terracotta che della connessa attività di lavorazione del bronzo (dove l'argilla costituisce il necessario materiale per la preparazione del modello tanto per la fusione a cera perduta, quanto dello stampo per duplicazione del soggetto in bronzo e in terracotta). E non solo: i tre *plastae*, con i loro nomi « parlanti », sono intesi costituire una vera e propria *équipe* a ciclo conchiuso, dall'ingegneria necessaria per la messa in opera di tetti pesanti, alla formatura dell'argilla per la confezione delle terrecotte architettoniche e alla realizzazione di decorazioni pittoriche su supporto fittile, che con i *leukòmata* (le tavolette lignee stuccate) costituisce il normale supporto per la pittura da cavalletto dell'antichità. Tutto questo si collega in maniera strettissima con quanto la ricerca storico-artistica antica, da Xenocrate di Atene ad Antigono di Caristo, aveva ' archeologicamente ' ricostruito per la fase più arcaica dell'arte greca e che per noi è conosciuto soltanto attraverso confuse e disperse notizie pliniane ed un sintetico passo dell'apologeta cristiano di II secolo d. C. Atenagora (*legatio pro Christianis* 17): questa ricerca erudita, ma compiuta con precisa cognizione dei procedimenti artigianali antichi, aveva immaginato una vera e propria sequenza nella ' nascita delle arti ', la cui invenzione, secondo le convenzioni greche, era attribuita ad una persona ben precisa, ad un *prôtos heuretés*. In questa sequenza dunque si riconosceva una più alta antichità alla *skiagraphía*, alla « pittura delle ombre » (ossia pittura di silhouettes), rispetto alla *graphiké*, la pittura vera e propria; così come la *koroplathiké*, la coroplastica, inventata con lo stesso procedimento delle ' ombre cinesi ' a Corinto, precedeva la *plastiké*, la formatura dell'argilla con *pròstypa* ed *èktypa*, matrici e contromatrici, attribuita ad un artigiano di Sicione.

È proprio questo primo e più antico livello dello sviluppo delle

Fig. 8. Cerveteri, tomba « dei Capitelli », interno (fine VII - inizi VI sec.). È ben visibile la concezione dello spazio interno con asse secondo la larghezza, le stanze (due sole delle tre esistenti compaiono nella foto) sul fondo, precedute da un atrio coperto e, in questo caso, munito di colonne dai caratteristici capitelli eolici.

arti che i tre *artifices* pliniani rappresentano, con il loro *team* incaricato di realizzare la copertura e la decorazione dei primi tetti d'Etruria, con argilla cotta configurata e dipinta e quindi ancorata ad una sovrastruttura di carpenteria. Conferma mirabile di ciò ci viene dalla casa della zona G di Acquarossa, databile a metà circa del VII secolo. L'impianto planimetrico è, secondo la norma, semplicissimo, rettangolare; la novità è invece costituita dalla elaborata decorazione del tetto, con lastre di rivestimento dell'architrave e dei pioventi della facciata, tegole di gronda (fig. 6) e antefisse dipinte in bianco sul fondo bruno-rossiccio della terracotta, e con grande acroterio centrale « a ritaglio » raffigurante mostri affrontati araldicamente (fig. 7). La decorazione sovradipinta su lastre, tegole e antefisse esibisce mo-

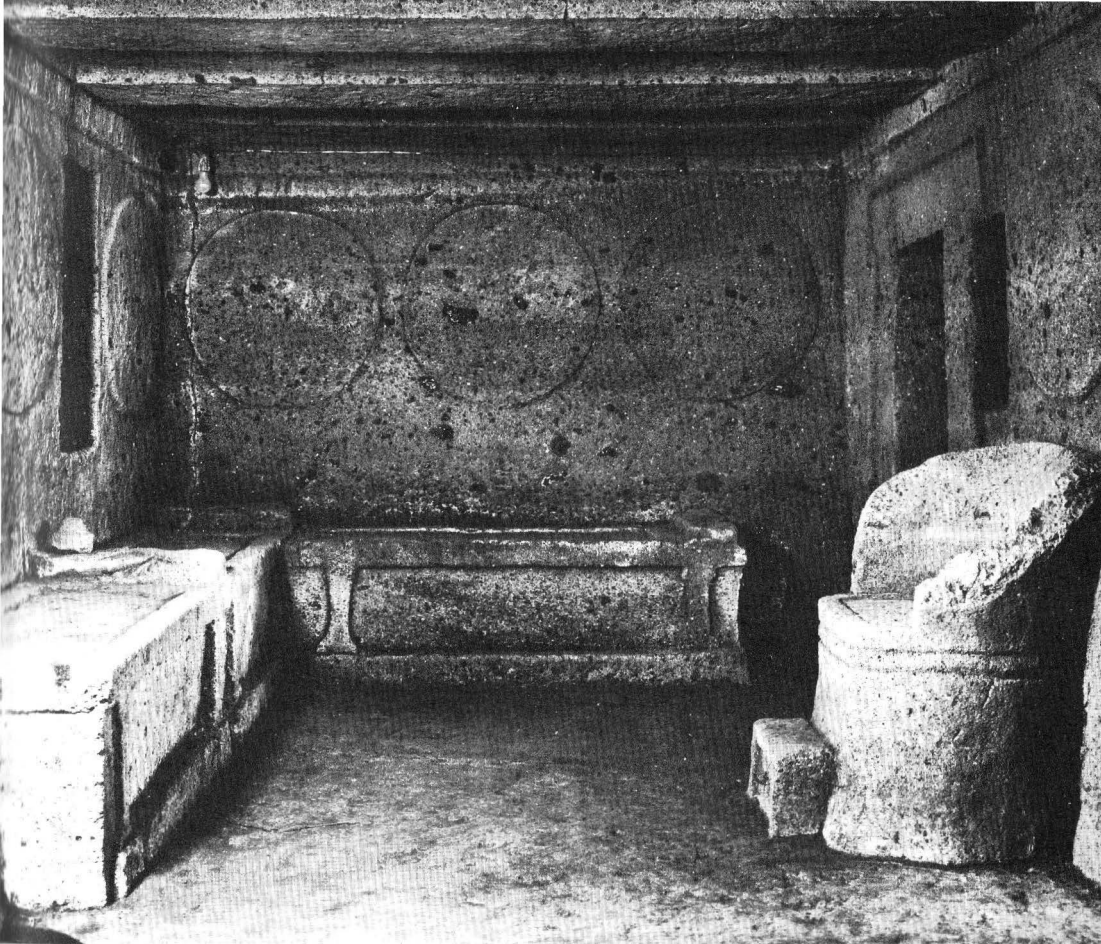



Fig. 9. Cerveteri, tomba « delle Cinque Sedie », interno (fine VII sec.). Qui l'atrio presenta il particolare interessante dei due grandi troni semicircolari con suppedaneo e una serie di scudi appesi alle pareti, un bell'esempio del significato cerimoniale del salone di ingresso che precede i tre vani consueti di fondo.

tivi del repertorio animalistico della coeva ceramica subgeometrica, alternati a motivi di più diretta ispirazione dalle terrecotte architettoniche greche (trecce, palmette, fasce), mentre una volta di più affonda nel retaggio dell'orientalizzante più antico lo splendido e barbarico acroterio, che trova stretti confronti nella tecnica con un frammento di acroterio « a ritaglio » dal più antico palazzo di Murlo. La fortissima consonanza di tecnica, che è assai più di una semplice analogia, con la produzione ceretana di grandi contenitori da trasporto (anfore, *pìthoi* e dolii), consente di attribuire agli stessi *ateliers* la produzione sia della recente ' invenzione ' delle tegole e dei rivestimenti dipinti sia di questi speciali contenitori, che evidentemente dovevano fornire alle maestranze una fonte di commesse meno

occasionale, più continua, di quanto non dovessero rappresentare le certo non giornaliere richieste delle ben più complesse opere di decorazione di grandi residenze gentilizie.

Sullo scorcio del secolo, ancora un'altra innovazione interviene a rendere più complesso il panorama dell'architettura. Da ambiti orientali, probabilmente dalla Lidia, giunge in Etruria un nuovo modello di articolazione planimetrica, rappresentato dalla tripartizione dello spazio domestico in un ambiente centrale più ampio e fornito talora di una speciale enfasi con l'inserzione di colonne centrali in luogo di una semplice apertura, e due ambienti laterali minori. Questa triplice sequenza di vani tuttavia comporta un completo rovesciamento di prospettiva della tradizione precedente della casa rettangolare, impostata sull'asse longitudinale secondo il vetusto retaggio della « long house » preistorica: l'asse è ora nel senso della larghezza, e l'apertura principale è conseguentemente sul lato lungo in corrispondenza del vano principale. Tutto questo presuppone una disposizione del nuovo perno del sistema abitativo in rapporto ad uno spazio antistante, necessariamente una corte scoperta, non importa se porticata o non. Questa nuova articolazione dell'unità abitativa di base, di cui cogliamo subito il riflesso nell'architettura funeraria di Cere con tombe come quella dei Capitelli (fig. 8), e il connesso cortile antistante rappresentano un estremo sviluppo dei « bisogni » di un'aristocrazia, che guarda ai modelli dinastici dell'Oriente (in ciò profondamente diversa dall'aristocrazia greca coeva, già frenata dalle rigorose norme del codice di isonomia) e che tende ad enfatizzare il dominio della struttura ' domestica ' su gruppi sempre più vasti attraverso funzioni e cerimoniali sociali sempre più estesi e complessi (fig. 9). Applicazione concreta di ciò è il già menzionato palazzo di Murlo nella sua seconda fase, più compiutamente nota, vissuta tra il 580-70 e il 500 a. C. circa. Il modello del palazzo, un edificio quadrato di circa 60 m di lato, con vasta corte centrale, attorno alla quale si dispongono a NO una struttura tripartita inquadrante un edificio di culto gentilizio, a SO una seconda struttura tripartita (sala da banchetto) (fig. 10) e a NE e SE forse magazzini, va ricercato in Oriente, dove il palazzo cipriota di Vouni costituisce un confronto abbastanza stringente; ma anche la disposizione dei portici del cortile, in particolare quello antistante il lato SO dove va individuato il fuoco del cerimoniale terreno (quello NO, per il cerimoniale divino, è significativamente sprovvisto di portici), ricorda il *bît-hilani* della Siria settentrionale, ben conosciuto in Oriente e rarissimamente accolto in area ellenica, come nel palazzo del *týrannos* di Larissa sullo Hermos in Anatolia, e sot-

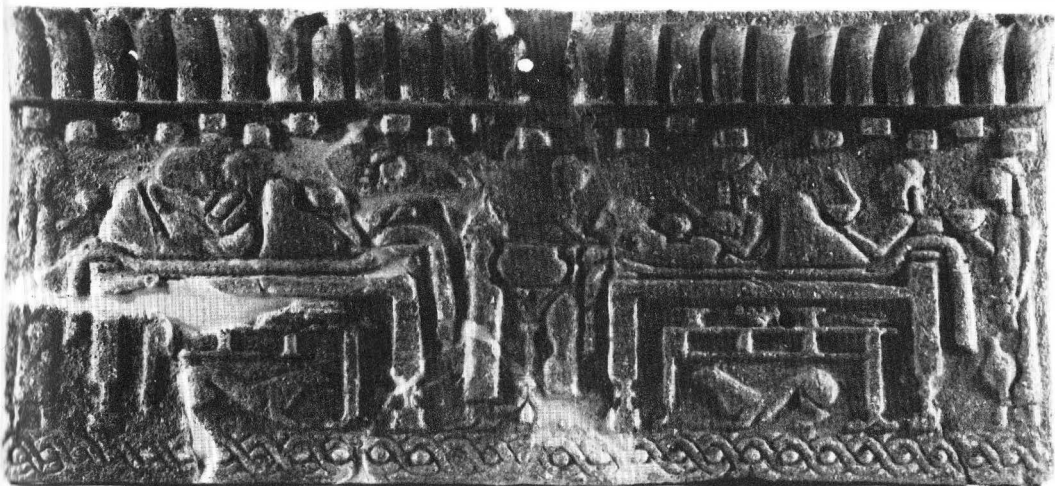



Fig. 10. Lastra fittile di rivestimento (580 a. C.), dal secondo palazzo di Murlo. Firenze, Museo Archeologico. La scena rappresenta un banchetto con due *klìnai*, su ciascuna delle quali è sdraiata una coppia, servita da attendenti e coppieri. La tecnica è quella dello stampo eseguito con matrice dai sottosquadri profondi.

tolinea, con l'enfatica articolazione « avvolgente », la sua precipua funzione di luogo per l'epifania del dinasta.

Le matrici orientali dell'architettura orientalizzante si precisano ulteriormente, quando si passa ad esaminare le formule prescelte dall'Etruria per i singoli partiti decorativi (cornici, modanature, articolazioni delle membrature architettoniche). Lo sviluppo più notevole, e per noi documentato in maniera migliore, appartiene al successivo secolo VI, quando il nostro materiale si fa relativamente più abbondante. È tuttavia certo che l'adozione di alcune delle formule più importanti e fortunate, come la incorniciatura delle porte con listelli rigonfi e terminati nelle sporgenze dell'architrave a « becco di civetta », risale alla fase orientalizzante più avanzata; ancorché realizzata in materiale deperibile, tale incorniciatura è a noi nota nelle imitazioni delle tombe di area ceretana. Si rileva qui il fenomeno, allo scopo di mettere in risalto estensione e profondità del momento orientalizzante nella formazione della cultura artistica etrusca: tutte le principali soluzioni dell'architettura etrusca hanno la loro matrice nel tumultuoso periodo tra la fine del VII e i primi decenni del VI secolo e imprimeranno un carattere permanente alle manifestazioni architettoniche del paese, generando quello che la

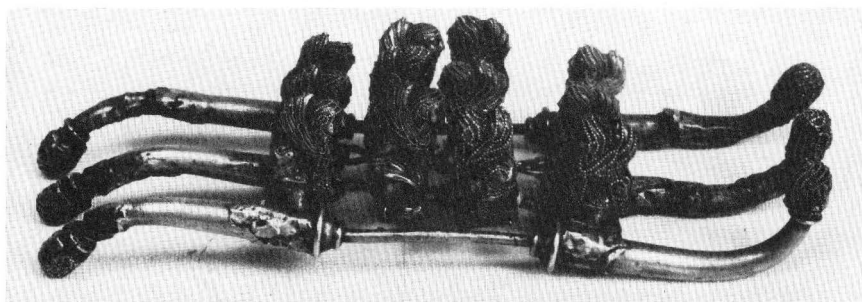



Fig. 11. Affibiaglio a sbarre in oro (670-660 a. C.), dalla tomba « Bernardini » di Preneste. Roma, Museo di Villa Giulia. Il prezioso oggetto era destinato a fissare la veste alla vita ed è decorato con teste femminili a tutto tondo alla terminazione delle sbarre e con sfingi, pure a tutto tondo, al centro; queste figure sono eseguite a sbalzo con decorazione accessoria, lungo i contorni e nelle capigliature, a granulazione.

riflessione antica stessa chiamerà il « modo tuscanico » e, con la canonizzazione tardo-ellenistica, l'« ordine tuscanico ». Le grandi modanature rigonfie di base e di coronamento, la predilezione per terminazioni a cavetto, le rastremature di porte e finestre con le già ricordate incorniciature, per ricordare solo alcuni dei tratti « tuscanici » più noti, resteranno — in virtù del forte conservatorismo culturale etrusco — patrimonio costante del gusto architettonico tirrenico, che va ben oltre l'arcaismo, per toccare i momenti estremi della cultura figurativa locale.

4. *La produzione di lusso.*

Le esigenze di fasto e di cerimonialità dei *principes* si rivolgono alle grandi realizzazioni architettoniche solo al termine della fase orientalizzante; i momenti più antichi del periodo sono invece caratterizzati dall'interesse spiccato per oggetti mobili, in prevalenza importati dalla Grecia o dal Levante. Ma l'importazione stimola rapidamente l'imitazione, affidata ad artigiani greci, la cui mobilità nell'estremo Occidente appare — per intuibili ragioni di peculiarità di struttura economica — di gran lunga superiore a quella dei loro colleghi di area fenicia o semplicemente orientale. L'imitazione, quando non comporti particolari innovazioni tecnologiche (che possiamo facilmente immaginare geloso ' segreto professionale ' dell'artigiano straniero), può essere ricercata anche da maestranze locali; così come è probabile che l'artigiano greco immigrato, ora per libera scelta ora per necessità imposta dalle circostanze, ammettesse ben

presto nel suo *atelier* degli apprendisti o dei collaboratori locali, creando le premesse per un rapido diffondersi delle tecniche e degli stili anche presso botteghe indigene. Per questi motivi è talora difficile stabilire se un oggetto sia un'importazione diretta dall'Oriente o un prodotto imitato in colonie greche d'Occidente o addirittura in Etruria stessa. Il caso più emblematico è rappresentato da raffinate oreficerie (fig. 11) deposte in tombe principesche d'Etruria della prima metà del VII secolo, come i monili (affibiagli, fibule da parata, bracciali, pettorali) e i vasi della tomba Regolini-Galassi di Cere o delle tombe Bernardini e Barberini dell'etruschizzata Preneste (Palestrina). L'elaborata tecnica dello sbalzo e della granulazione sono sconosciute all'ambiente etrusco pre-orientalizzante; e ciò, nonostante la scelta di alcune fogge di origine locale (come la fibula colossale a disco della tomba Regolini-Galassi), esclude che il subitaneo apparire di tali e tanti ori possa doversi a maestranza locale. D'altronde, il livello e la qualità stilistica di alcuni motivi decorativi confermano che si è in presenza di artigiani greci, fortemente informati di cultura orientale, ma attenti alle esigenze della clientela ricchissima cui questi oggetti erano rivolti. Tutto ciò però non ci dice se queste oreficerie siano state prodotte nella stessa Cere o piuttosto in area greca in stretto contatto con l'ambiente etrusco. Di recente si è proposto di identificare in Pithekousa questa sede, anche sulla scorta di un discusso passo di Strabone (V 4, 9, C 247), ove si menziona l'esistenza sull'isola di *chrysèia*, termine correttamente interpretato come « botteghe di orafi ». Questa ipotesi appare assai seducente, per gli stretti legami che intercorrono tra Ischia e l'Etruria dalla fondazione dell'emporio greco (775 a. C. ca.) fino al declino di questo nel corso del VII secolo; tuttavia è probabile che ben presto vi sia stato un trapianto di maestranze in Etruria,

Fig. 12. Fibula aurea a sanguisuga e lunghissima staffa (630 a. C.), dalla tomba « del Littore » di Vetulonia. È uno degli esempi più notevoli della tecnica decorativa « a pulviscolo », derivata dalla granulazione, con la quale sono eseguiti i motivi decorativi dell'arco e la serie di animali fantastici della staffa.

Fig. 13. Calice d'avorio « a cariatidi » (prima metà del VII sec.), dalla tomba « Barberini » di Preneste. Il pezzo è il prototipo prezioso della lunga serie di repliche e varianti in bucchero (ma se ne conosce anche un esemplare di grandi proporzioni in bronzo laminato). Il calice presenta le consuete immagini del bestiario orientalizzante, mentre le quattro figurine di « cariatidi » ripetono un tipo orientale di « piangente » che stringe al seno le trecce.

che spiegherebbe il diffondersi della difficile tecnica di granulazione nel tardo VII secolo sia nell'Etruria meridionale, soprattutto a Vulci, sia nel settentrione, a Vetulonia, ove compaiono fibule, bracciali, spilloni e orecchini ornati a granulazione, ma con motivi di un repertorio sub-geometrico ed orientalizzante di tipo convenzionale, come teorie di animali o partiti vegetali a trecce o fiori di loto e palmette (fig. 12).

Lo stesso può dirsi per gli avori. Le grandi tombe orientalizzanti contengono avori (fig. 13) sicuramente di fabbricazione orientale, soprattutto pezzi più grandi e decorati con soggetti impegnativi, come manici ed *appliques* con iconografie complesse; ma è altresì assai probabile che altri avori dalle stesse tombe, di qualità più corsiva e ornati con temi orientalizzanti generici, siano usciti da piccole botteghe

Fig. 14. *Skŷphos* aureo (670-650 a. C.), dalla tomba « Bernardini » di Preneste. Il preziosissimo vaso potorio è ornato sulle anse da sfingi eseguite con tecnica analoga a quella dell'affibiaglio di fig. 11.

locali, che vediamo attive anche nel più povero materiale dell'osso con prodotti ancora legati ad esperienze e retaggi del secolo precedente. Esempi abbastanza significativi di questa produzione locale minore sono i materiali di recente scoperti a Murlo, del tardo VII secolo, o una parte cospicua dei noti avori di Marsiliana d'Albegna. D'altro canto Vetulonia, che nel corso del VII secolo appare come uno dei centri economicamente più attivi, ha rivelato la presenza, in tombe della prima metà del secolo, di blocchetti non lavorati di avorio, che presuppongono un arrivo in area etrusca di queste preziose materie prime destinate ad essere trattate da artigiani residenti *in loco*.

L'argento e il bronzo, che conoscevano già un'attiva lavorazione da parte di maestranze indigene nel secolo precedente, presentano problemi in parte analoghi e in parte diversi da quelli dell'oro (fig. 14) e dell'avorio, i materiali caratteristici, insieme all'ebano, dell'artigianato di lusso orientale e greco di tradizione « dedalica ». L'importazione di vasellame d'argento, dorato e non, costituisce un altro tratto distintivo delle tombe principesche dell'epoca, con una diffusione molto vasta in questi peculiari depositi. Alcuni prodotti,

Fig. 15. Situla argentea (650 a. C. circa), dalla tomba « Castellani » di Preneste. Roma, Museo dei Conservatori. Un esemplare analogo è noto anche dalla tomba « Regolini-Galassi », ma stilisticamente un po' più antico. Le lamine, ornate a sbalzo o a graffito, erano applicate ad un'anima lignea, di cui costituivano un rivestimento prezioso. Si noti la tecnica a ritaglio, ispiratrice dei grandi acroteri della fase più antica delle terrecotte architettoniche, come quello di fig. 7.

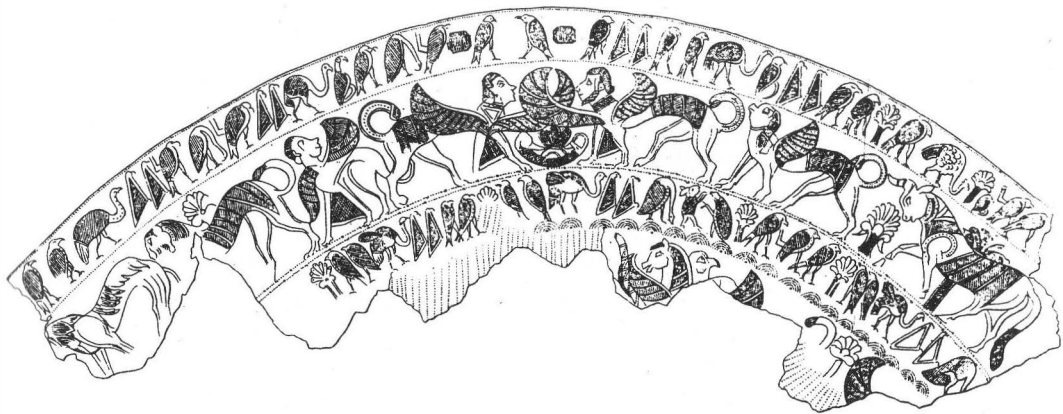



Fig. 16. Disegno della decorazione di uno *skỳphos* argenteo (650-630 a. C.), dalla tomba « del Duce » di Vetulonia. Firenze, Museo Archeologico. La tecnica e lo stile apparentano questo vaso al precedente e consentono di attribuire entrambi, al pari della nota urna a capanna della stessa tomba vetuloniese (fig. 34), ad officina ceretana.

dichiaratamente orientali, come le patere fenicio-cipriote decorate con complesse scene figurate di repertorio, maniera e stile egittizzante e assireggiante, costituiscono importazioni isolate dalle lontane aree del Levante, senza un reale seguito di imitazioni in Etruria; altri pezzi, figurativamente meno impegnativi, come le brocche argentee della stessa provenienza, riscuotono in Etruria un successo particolare testimoniato dalle imitazioni in ceramica d'impasto e in bucchero. È possibile, ma difficilmente dimostrabile, che queste brocche siano state almeno occasionalmente riprodotte in Etruria, la quale conosce un certo numero di vasi d'argento prodotti localmente, dalle forme e dalle decorazioni assai elementari (si pensi alle anforette a spirale e alle caratteristiche coppe emisferiche delle grandi tombe principesche di Cere e di Preneste) e che poteva facilmente riprodurre le eleganti palmette all'attacco dell'ansa con contromatrici, come è attestato per un'*oinochòe* etrusco-corinzia fittile alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Ma ben presto, intorno a metà del secolo, artigiani di formazione orientale o di cultura greca orientalizzante si stabiliscono in Etruria, producendo oggetti, come la situla Castellani da Preneste (fig. 15) o la situla detta di *Plikaśnas* da Chiusi, che testimoniano la fortuna dei modelli orientali in questo estremo Occidente, dove nel giro di una generazione (o anche meno) saranno replicati da artigiani locali, come ci insegnano l'urna a capanna e lo *skỳphos* argenteo della tomba del Duce di Vetulonia (fig. 16).

Fig. 17. Sostegno bronzeo (prima metà del VII sec.), dalla tomba « Barberini » di Preneste. Roma, Museo di Villa Giulia. Il sostegno è ornato da mostri con testa umana di ispirazione mesopoamica; origina da una stessa bottega che ha eseguito un pezzo analogo dall'altra tomba principesca prenestina detta « Bernardini », e due altri scoperti ad Olimpia, e che va localizzata in area nord-siriaca.

5. *La bronzistica.*

Dove il progresso delle mode orientalizzanti in ambito locale è più visibile è nella bronzistica, che aveva in Etruria un punto di forza economico di eccezionale portata e di assai alta antichità. Anche fra i bronzi abbiamo un flusso di importazioni, che se non possiede l'entità degli altri prodotti di lusso, certo si presenta apprezzabile. Alcune *appliques* di lebete, il gigantesco calderone bronzeo (fig. 17) che è quasi un distintivo della nuova cerimonialità del banchetto di marca orientale, e parti di sostegni tronco-conici degli stessi lebeti sono certamente importate, da area cretese queste ultime, dalla Grecia o dal lontano Urartu (Armenia) le prime. Anche in questi casi, ben di rado siamo in presenza di importazioni di interi oggetti (cosa facilmente comprensibile sia per l'ingombro dell'oggetto, di difficile trasporto, sia per la relativa facilità dell'imita-

Fig. 18. Tripode bronzeo (680-660 a. C.), dalla tomba « Bernardini » di Preneste. Roma, Museo di Villa Giulia. Ispirato ai modelli greci e orientali, il pezzo è uscito da officina etrusca di Cere e mostra la contaminazione del modello dell'oggetto di origine straniera con motivi decorativi plastici radicati nell'esperienza locale fin dalla fine dell'età villanoviana.

zione di parti semplicemente laminate); ma è frequente il caso di montaggi parziali su di una ' base ' fabbricata localmente, talora — come nel caso del grande lebete con sostegno della tomba Barberini di Preneste — combinando pezzi importati di diverse provenienze con pezzi realizzati in Etruria.

Nel complesso, tuttavia, l'esistenza di una grande tradizione etrusca del bronzo (che continuerà ad essere esaltata dagli antichi, dalla celebrazione delle suppellettili bronzee etrusche fatta dall'oligarca ateniese Crizia, uno dei Trenta Tiranni, fino alla smania collezionistica dei Romani dell'età di Augusto per i *tyrrhena sigilla*, le statuette etrusche) e lo scarso peso di eventuali tecniche innovative straniere hanno finito per favorire l'acquisizione, da parte delle maestranze locali, di modelli formali orientali, anche attraverso singolari distorsioni (fig. 18) e fraintendimenti di fogge e di iconografie (fig. 19). Tutta una serie di prodotti di officine, ormai ben inserite in precisi ambiti territoriali, a Vulci, a Cere, a Veio, a Vetulonia, esibiscono in maniera chiara la gradualità dell'accettazione dei modelli orientali e la spesso fortunata combinazione tra ispirazione esterna e

Fig. 19. Disegno di laminetta aurea (650 a. C. circa), da Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. La laminetta, che decorava probabilmente una cintura, ha grande interesse, perché è di fabbricazione locale ed esibisce una tipica iconografia orientale con tre divinità femminili nude.

tradizione locale (fig. 20). Così il carrello di Bisenzio, uscito da officine vulcenti, popola la base del sostegno dell'elaborato brucia-profumi con una vivacissima serie di figure isolate e in gruppo in una sorta di antologia dei valori ideali di una primitiva aristocrazia — la caccia e il duello, l'aratura e la presentazione cerimoniale dei signori, il tutto in un affollato bestiario di scimmie, di cani, di cervi, di montoni, di bovi e di uccelli, realizzato secondo canoni della piccola plastica tardo-villanoviana (fig. 21) —: ma il modello stesso del carrello, deposto in una tomba della fine dell'VIII secolo, è sicuramente orientale, cipriota. Se prodotti come questo, tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo, sovrappongono a fogge di suppellettili orientalizzanti forme stilistiche tuttora ancorate alle esperienze del secolo precedente, già il momento a cavallo tra primo e secondo quarto del VII secolo è ormai pervaso tutto di modelli formali di origine orientale (fig. 22): mentre il bronzo fuso stenta ad assorbire i prototipi stranieri, quasi che la terza dimensione — con le sue articolazioni di volumi — rifugga un pieno adeguamento alle raffinate ricerche e greche e orientali, i bronzi laminati sono tutto un

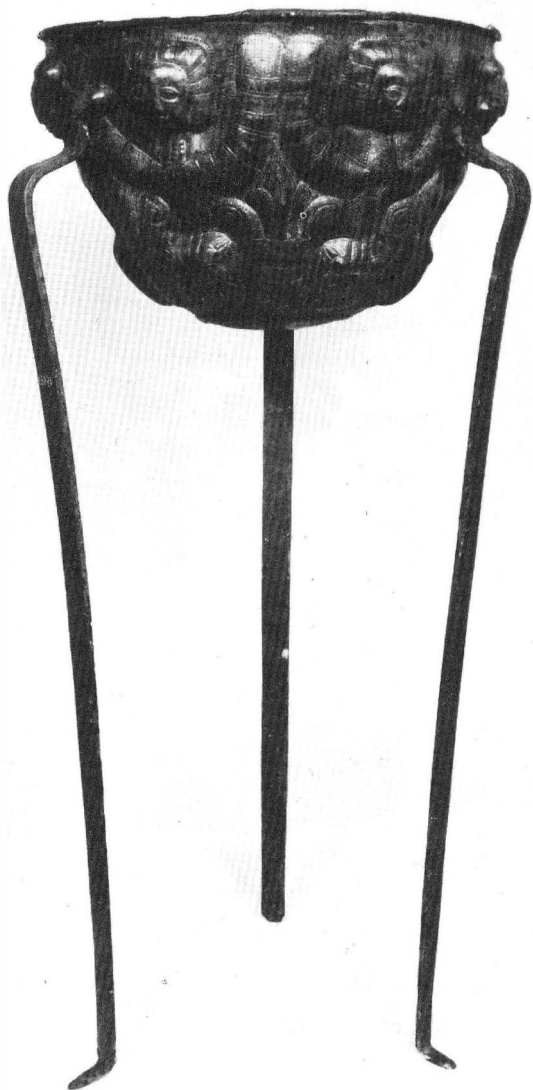



Fig. 20. Bacile di bronzo sbalzato su tripode (prima metà del VII sec.), dalla tomba « Barberini » di Preneste. Roma, Museo di Villa Giulia. Anche questo pezzo, fabbricato localmente, mostra la penetrazione di motivi iconografici orientalizzanti, qui resi in maniera del tutto inorganica e con intenti decorativi, attraverso semplificazione del disegno e delle masse e l'insistenza su ornati graffiti e puntinati.

fiorire di trecce, di rosette, di riempitivi del repertorio convenzionale orientalizzante (fig. 23), con l'insinuarsi sempre meno occasionale dei motivi figurati orientalizzanti, con teorie di animali reali e fantastici e con figurazioni simboliche di patrimonio genericamente orientale, come il « signore degli animali », o le « dee nude » (come in una laminetta aurea di Narce), o francamente greco, come le

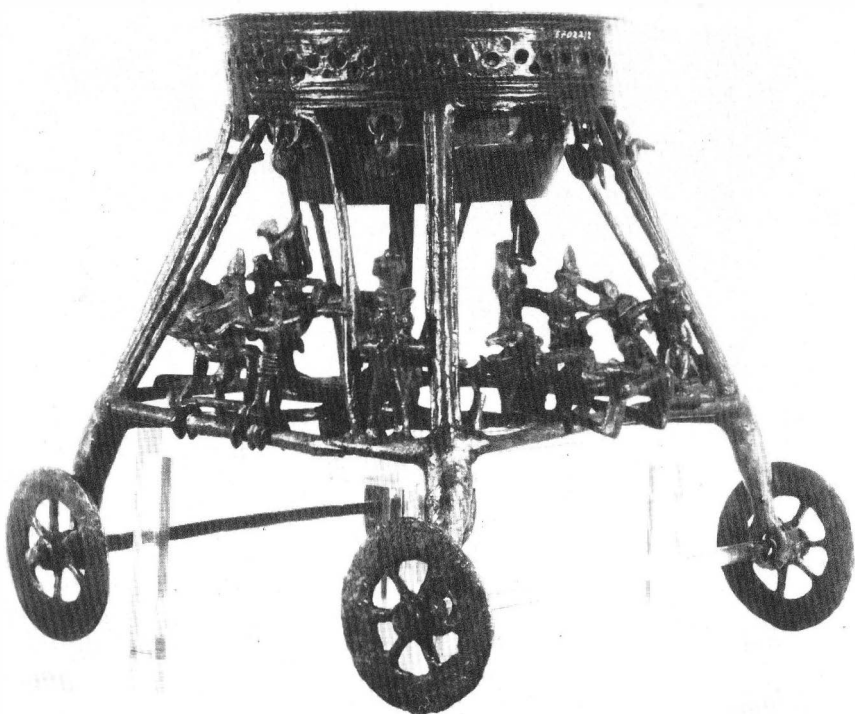



Fig. 21. Carrello bronzeo (fine dell'VIII sec.), dalla tomba « n. 2 » della necropoli di Olmo Bello di Bisenzio. Roma, Museo di Villa Giulia. Il carrello bruciaprofumi è uno dei capolavori della bronzistica etrusca tra la fine del periodo villanoviano e gli inizi dell'orientalizzante. Caratteristico retaggio della cultura precedente è l'insieme affollato di figure umane e animali, mentre la forma dell'oggetto è già derivata da prototipi orientali.

Gorgoni sull'urna a capanna dalla tomba principesca veiente di recente scoperta.

Tra 650 e 630 a. C., in corrispondenza con l'orientalizzante medio, gli *ateliers* dei bronzisti delle città più evolute d'Etruria hanno ormai conquistato pienamente la nuova cultura, che è così divenuta linguaggio comune a tutta la produzione artigianale, non solo della bronzistica, ma dell'oreficeria e dell'intaglio dell'avorio, della fabbricazione di oggetti esotici, come le uova di struzzo, e — lo abbiamo visto — della coroplastica: oggetti tra i più disparati, come la situla eburnea della Pania da Chiusi (fig. 24) — dove significativamente compare il mito odissiaco — o le oreficerie a pulviscolo di Vetulonia, sono imbevuti di tecnica e di modi orien-

Fig. 22. Frammento di decorazione di carro (prima metà del VII sec.), dalla tomba « 61 » di Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. Il carro è uno dei segni distintivi delle grandi aristocrazie etrusche della prima fase orientalizzante, cultura cui si riferisce la decorazione sbalzata a punzoni sulla superficie laminata del bronzo.

talizzanti, preparando, come vedremo, l'ondata finale di gusti orientali del cosiddetto orientalizzante recente. Ma l'aspetto particolarmente interessante di questo processo di acquisizione di modelli è costituito dalle tendenze rilevabili nell'espressione, nel rendimento di quegli stessi modelli. Il persistere delle esperienze formali più antiche è esemplificato dalla predilezione per il repertorio animalistico, di per sé giustificato dallo stesso orientamento delle fonti, sia greche che orientali, ma che in Etruria si qualifica come dominio dell'elemento animale e di quello non-figurativo, geometrico e vegetale, a spese della rappresentazione dell'elemento umano: in Etruria è virtualmente mancata la molla della tradizione mitica, così determinante in ambiente ellenico, perché dell'orientalizzante si facesse un momento essenziale per la conquista della narrazione e per la centralità della figura umana nel mondo della rappresentazione. Esamineremo più avanti ragioni e implicazioni di questo fatto. Il dominio dei valori ornamentali a danno di quelli narrativi, insieme con specifici tratti dei rendimenti stilistici, caratterizza l'orientalizzante etrusco come una variante peculiare della cultura di stampo ellenico in ambito mediterraneo. I fregi zoomorfi, ad esempio, tendono a perdere i ritmi organici dei modelli, per dar luogo ad inclusioni estemporanee sia di animali o mostri sia di riem-

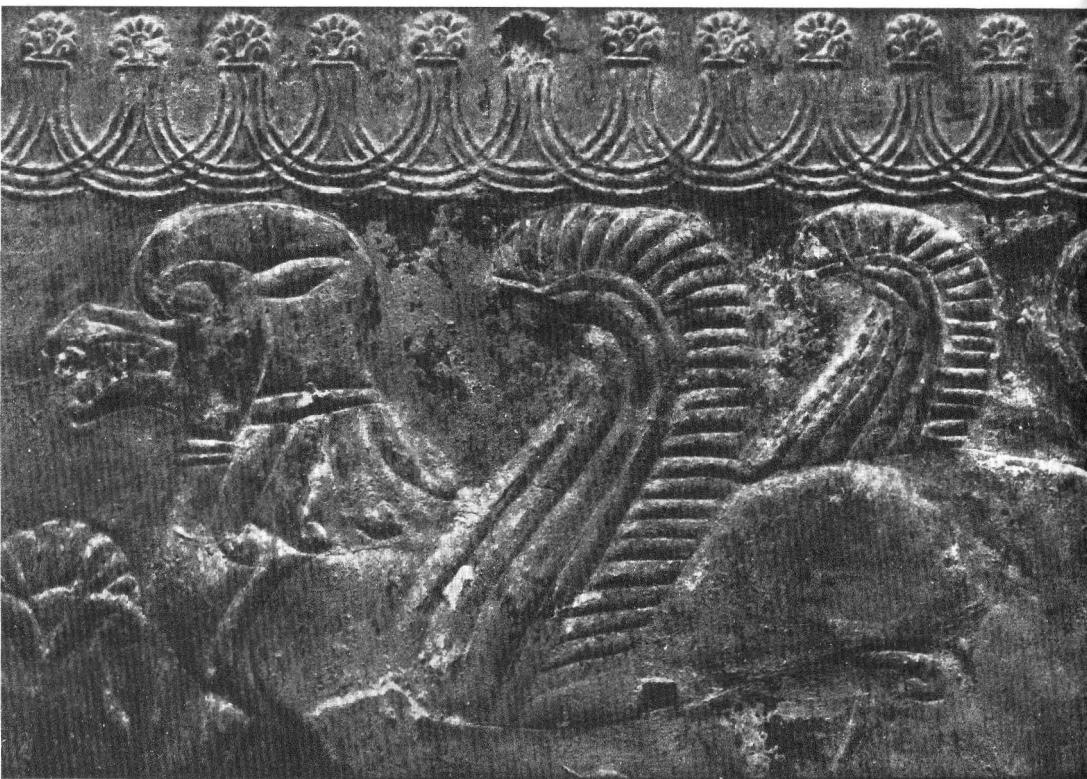



Fig. 23. Dettaglio dell'urna a capanna bronzea rivestita di argento (650-630 a. C.), dalla tomba « del Duce » di Vetulonia. Firenze, Museo Archeologico. Il particolare consente di apprezzare i rendimenti delle iconografie orientali in ambiente etrusco: si osservino i caratteristici contorni ribaditi delle membrature e la trasformazione del modello del grifo, che continuerà ad avere grande fortuna nelle ceramiche etrusco-corinzie dell'orientalizzante recente.

pitivi ulteriori; l'uso, derivato dai modelli orientali, di ribadire i contorni delle membra con una doppia linea, da espediente naturalistico per il rendimento di muscolature o di doppi piani diventa formula stereotipa usata in maniera non sistematica, spesso riempita con puntinati di evidente retaggio di cultura precedente e di speciale fortuna nella bronzistica, donde si propaga anche alla ceramica; i contorni degli animali acquistano singolare sinuosità fino a deformare il reale aspetto delle figure, in una cifra prediletta che consente costruzioni araldiche, quasi a precorrere esperienze proprie della cultura figurativa altomedioevale. L'importanza di queste soluzioni stilistiche, che l'ellenizzazione delle forme di età arcaica, conservata fino alla fine dell'arte etrusca, non riuscirà del tutto a can-

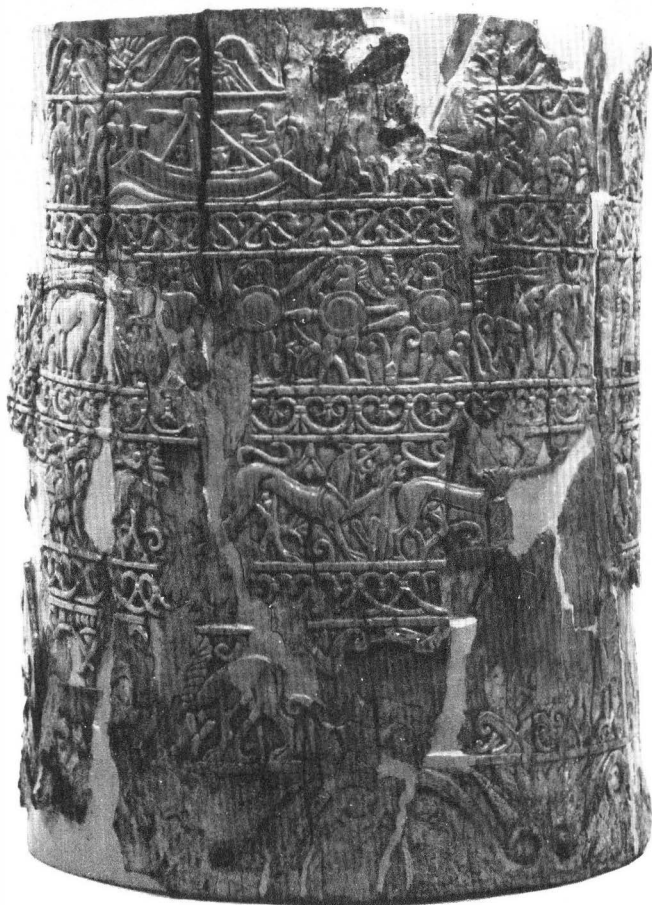



Fig. 24. Situla d'avorio (630-620 a. C.), dal tumulo « della Pania » di Chiusi. Il prezioso oggetto è particolarmente interessante per motivi stilistici, come documento « classico » dell'incipiente fase dell'orientalizzante recente, e per motivi iconografici: nella prima fascia si notano due scene dell'*Odissea*, la fuga dall'antro di Polifemo (a destra) e Ulisse sulla nave davanti al mostro Scilla (a sinistra), mentre nella seconda vanno segnalati un corniciato e una teoria di opliti preceduta da carro, di cui non sfugge l'importanza ideologica.

cellare, è assai ben illustrata dal peso che tali formule hanno nel cosiddetto orientalizzante settentrionale e nella cosiddetta arte delle situle, espressioni dell'accezione di modelli etruschi nella valle padana e di lì in area venetica e illirica a partire dal VI secolo e fino a tarda epoca. Parte di questo retaggio, al pari delle ' rune ' (l'alfabeto di probabile ispirazione etrusca usato in area germanica fino al Medioevo), sembra confluire nelle esperienze formali altomedioevali di matrice nordica, assieme a quelle della cosiddetta arte

delle steppe, anch'essa non priva di reminiscenze di fatti formali analoghi, ma assunti indipendentemente e direttamente dall'Oriente iranico e caucasico.

6. *La ceramica e la pittura.*

Meglio ancora della bronzistica, la ceramica costituisce un osservatorio privilegiato per la comprensione delle dinamiche di acquisizione dei modi orientalizzanti. La tradizione villanoviana della ceramica di impasto non viene soppiantata dalle fabbriche tardo-geometriche installate in Etruria meridionale sullo scorcio dell'VIII secolo (fig. 25), ma acquisisce da queste l'uso del tornio, permanendo almeno fino a tutto il penultimo quarto del VII secolo. L'influenza esercitata sulla ceramica d'impasto e sulla concorrente ceramica di bucchero dalla ceramica dipinta da una parte e dalle più complesse esperienze formali dell'artigianato di lusso dall'altra, è senza dubbio enorme (figg. 26-27): come produzione subalterna, l'impasto, con la scelta operata sulle forme vascolari e sulle decorazioni, ci offre un prezioso termometro di quanto dei fatti orientalizzanti fosse diventato o stesse diventando patrimonio comune, assimilato e infine radicato nell'esperienza visiva generale (fig. 28). Le forme attingono in parte al tradizionale retaggio tardo-villanoviano, come è nel caso della cosiddetta anforetta a spirale (fig. 29), vaso rituale funerario dalla lunga storia, o nel caso di attingitoi monoansati, di coppette biansate e di larghe scodelle, tutte forme largamente impiegate nel cerimoniale funebre o religioso, come ci rivelano i loro nomi, ora accuratamente ricostruiti da G. Colonna. Ma altre forme, grandi lebeti su alti sostegni (fig. 30), brocchette « fenicio-cipriote » *arỳballoi*, *skỳphoi* e *kàntharoi*, sono dirette imitazioni di prodotti importati o di oggetti di lusso in materiale prezioso o semiprezioso. Uguale mistura si rileva nelle decorazioni eseguite ad incisione: parte dei motivi infatti deriva dalla tradizione geometrica precedente (soprattutto i motivi a gruppi di linee o a « denti di lupo »), parte dalla ceramica dipinta coeva (anatre, aironi, pesci e ornamenti geometrici), parte infine dal repertorio orientalizzante vero e proprio

Fig. 25. Esemplificazione di ceramiche italogeometriche (fine VIII - inizi VII sec.), da Bisenzio e da Tarquinia. Roma, Museo di Villa Giulia, e Tarquinia, Museo. A sinistra due esempi caratteristici dell'italogeometrico vulcente, eseguito da maestranze euboiche; in alto a destra, un'olla con scena marittima, di fabbrica vulcente locale, che agisce sotto la lontana influenza greca; in basso a destra, una tipica *oinochòe* dell'italogeometrico tarquiniese, di fabbrica etrusco-cumana.

Fig. 26. *Kàntharos* di bucchero (650-630 a. C.), dalla tomba « 61 » di Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. È una classica forma « sperimentale » della prima produzione della classe, come dimostrano la qualità della ceramica, la decorazione « a ventaglietti », ma soprattutto l'eccezionalità della forma (che riecheggia, in particolare nel piede, i prototipi metallici) e le *appliques* plastiche sull'orlo.

(rosette, trecce e rarissime scene con figura, come i centauri graffiti su ollette da Narce nel territorio falisco). Il bucchero, ' inventato ' da botteghe ceretane poco prima della metà del secolo VII, ripete uguali caratteristiche, salvo per la sua specifica specializzazione per servizi da mensa (non esistono vasi di bucchero di dimensioni monumentali, come i lebeti) e per la sua estrema raffinatezza tecnica, in particolare nei prodotti più antichi e sperimentali, vasi « a guscio d'uovo » o calici in due pezzi (fig. 31), situle a rilievo e vasi configurati: l'imitazione dei prototipi metallici, argentei in primo luogo, è evidente, e la rapida popolarità acquisita, non solo sui mercati

Fig. 27. *Oinochòe* di bucchero (630-620 a. C.), dalla stessa tomba della figura precedente. Roma, Museo di Villa Giulia. Il pezzo si segnala per la fascia graffita con il tradizionale repertorio orientalizzante.

etruschi, si traduce in un moltiplicarsi delle fabbriche, anche fuori di Cere, e in una standardizzazione della produzione, con la perdita — tranne in pochissimi pezzi eccezionali — della decorazione graffita e la progressiva introduzione di più rapide ornamentazioni a stampo.

Anche la ceramica dipinta è rivelatrice del particolare clima di questo tumultuoso processo di acquisizione di modelli stranieri all'interno di un tessuto culturale legato saldamente alle esperienze del secolo precedente. Le fabbriche già ricordate di ceramiche geometriche dipinte euboico-cicladiche di Vulci e di Tarquinia, attive

Fig. 28. Coppa di impasto graffita (640-630 a. C.), dalla stessa tomba delle figure precedenti. Roma, Museo di Villa Giulia. Il pezzo illustra l'attività delle botteghe che operano nel tradizionale impasto, contemporaneamente alle officine del bucchero più antico e prima di venire da queste soppiantato. Si osservi la fusione tra l'elemento di repertorio locale del cavallo a tutto tondo sull'orlo e le forme vegetali graffite derivate dal patrimonio orientalizzante.

dallo scorcio dell'VIII secolo, generano subito delle imitazioni locali che combinano la nuova tecnica del tornio e della sostanziale bicromia del disegno rosso su fondo bianco con un repertorio tutto legato alle formule decorative del geometrismo villanoviano, cerchielli concentrici arieggianti i puntini e le borchiette della bronzistica, o i motivi a metope e a catene di losanghe di uguale ascendenza villanoviana. Con l'orientalizzante medio il repertorio subgeometrico di tradizione euboica, con le caratteristiche anatre (o aironi) e, più raramente, pesci e serpenti, ispirato sempre più dal subgeometrico corinzio e greco-coloniale, diventa generale e popola prodotti di vasta diffusione impiegati per banchetti e simposi, dalle *oinochòai* agli *skỳphoi*, alle olle, ai piatti: fabbriche veienti e ceretane producono anche

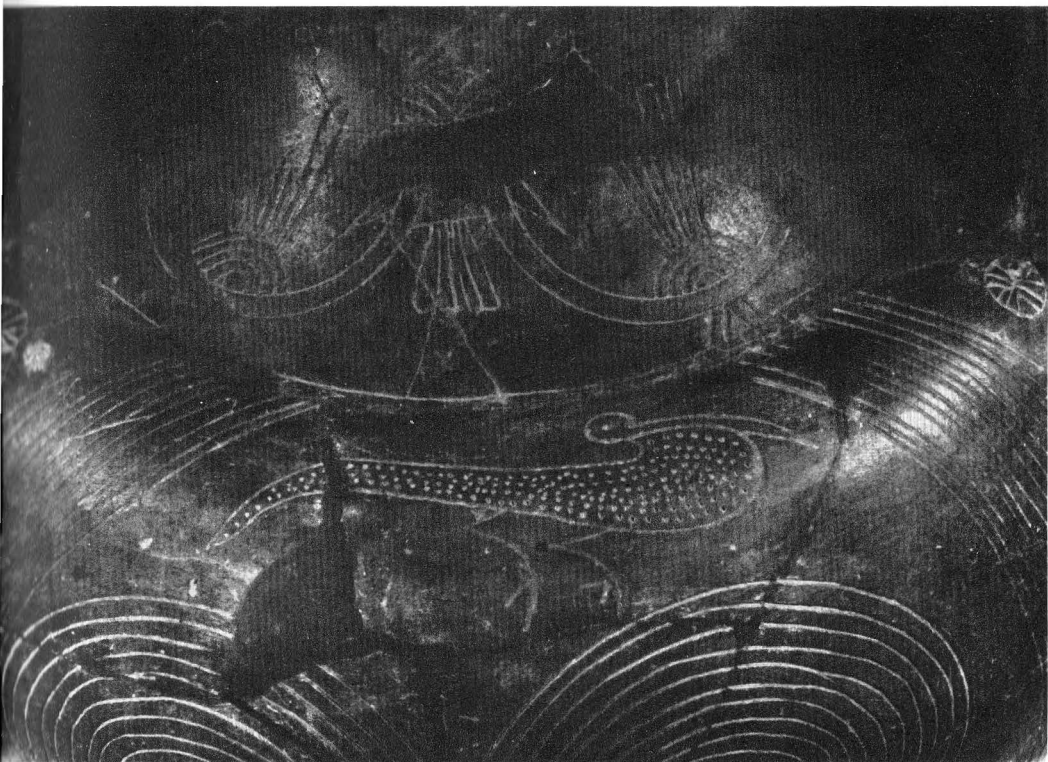



Fig. 29. Particolare di un'anfora « a spirale » d'impasto graffita (640-630 a. C.), dalla stessa tomba delle figure precedenti. Roma, Museo di Villa Giulia. La decorazione ripete elementi della tradizione italogeometrica (l'airone), assieme al motivo convenzionale della doppia spirale e alle palmette « cipriote » di origine orientale.

anfore di grandi dimensioni a due o quattro manici (fig. 32) con animali mostruosi di scala monumentale, che ispirano a loro volta *ateliers* della connessa area falisco-capenate attivi con imitazioni in impasto ingubbiato di bianco e dipinto in rosso, ove questo bestiario assume tratti peculiari e di gusto barbarico. Tutta questa produzione subgeometrica, tuttavia, significativamente ripete quegli stessi tratti di deformazione o di adeguamento stilistici che abbiamo riscontrato nella bronzistica, segno di un comune orientamento di gusto di tutta la produzione artigianale più genuinamente locale: basti al riguardo osservare la costante cifra ornamentale ad andamento sinuoso della *silhouette* degli aironi che decorano in maniera quasi ossessiva queste classi ceramiche (fig. 33).

Fig. 30. Grande sostegno di calderone in impasto graffito (640-630 a. C.), dalla stessa tomba delle figure precedenti. Roma, Museo di Villa Giulia. Il fittile ripete forme note in bronzo — ad esempio da Satrico — ed era destinato al grande banchetto cerimoniale aristocratico (cfr. fig. 10): la decorazione graffita si ispira agli stessi modelli di cui alla fig. 28, con il notevole particolare, di origine mesopotamica, dei capri rampanti accanto al triangolo traforato del piede.

Fig. 31. Calice di bucchero smontabile (650-630 a. C.), da Cerveteri. Cerveteri, Museo. È una forma caratteristica della fase « sperimentale » del bucchero, assai apprezzato per l'eccezionale dettaglio del piede smontabile.

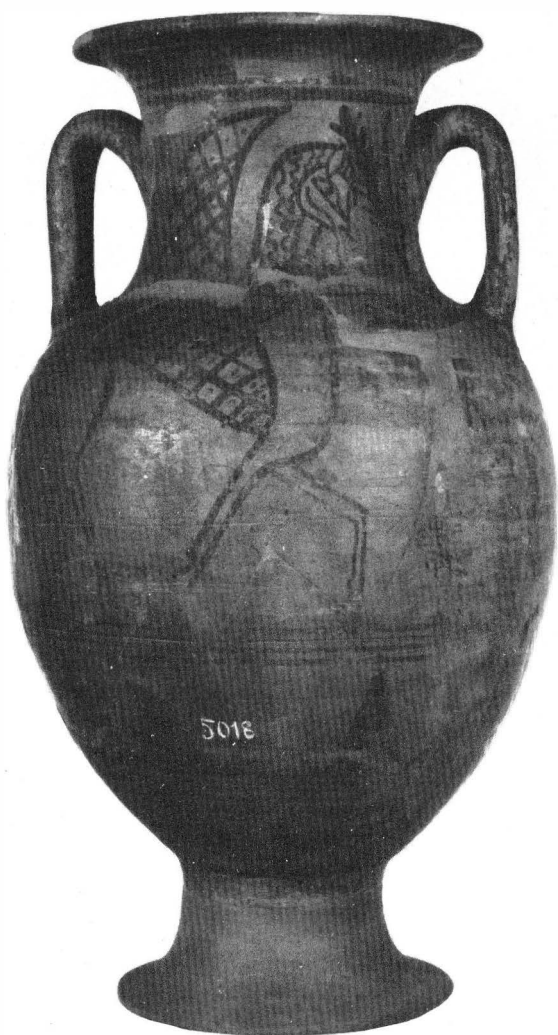



Fig. 32. Anfora dipinta (650 a. C. circa), dalla tomba « 61 » di Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. Questo vaso appartiene ad una classe di vasi dipinti in rosso su fondo bianco, nota a Cere e Veio e nel territorio falisco, che si deve ad un piccolo gruppo di pittori di formazione cicladica attivo alla metà del VII secolo a Cere, con prodotti dai quali deriva l'esperienza di Aristonothos.

Fig. 33. Piatto ad aironi (650-630 a. C.), dalla stessa tomba della figura precedente. Roma, Museo di Villa Giulia. Il piatto documenta l'estremo esito della produzione italogeometrica di Cere, che standardizza le figure degli aironi (cfr. figg. 29 e 34), apparsi nel repertorio locale già nella prima metà del secolo.

Da questi artigiani e dalla loro cultura formale dipende l'unico monumento a noi conservato della grande pittura parietale dell'orientalizzante medio, la tomba delle Anatre di Veio (fig. 34). Una teoria di anatre, realizzate alternativamente in rosso e in giallo con i dettagli interni (ali, riempitivi a rete) in nero, orna il fondo di una piccola camera funeraria dallo zoccolo rosso e dal fregio in giallo, colori che si alternano anche nel soffitto a padiglione e nelle fasce separanti lo zoccolo dal fregio. Questa isolata esperienza, che dimostra lo stretto legame tra ceramografia e pittura parietale (fig. 35) — un motivo conduttore di gran parte della pittura etrusca —, precede di poco in termini cronologici le più numerose, ma meno conservate pitture parietali di Cerveteri, che si collocano immediatamente a ridosso della fase finale dell'orientalizzante e che con queste saranno più opportunamente considerate.

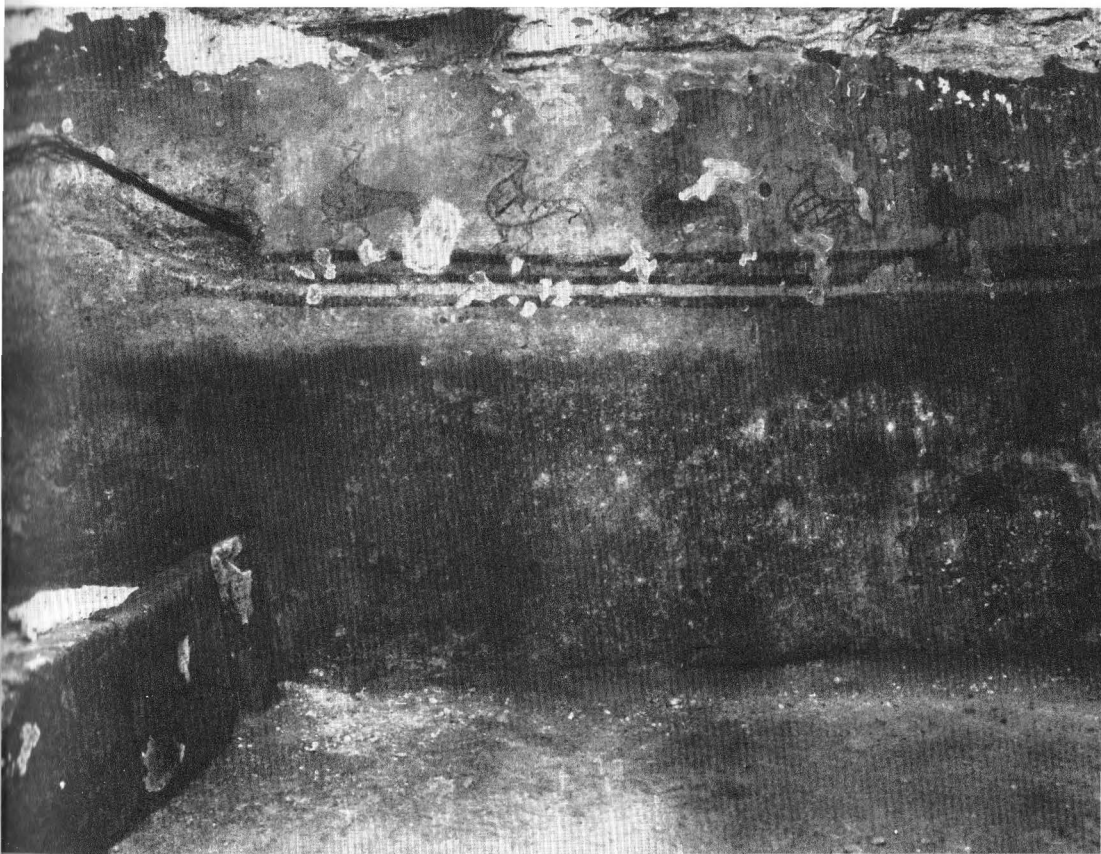



Fig. 34. Veio, tomba « delle Anatre », interno (670-650 a. C.). È ben visibile la sfilata delle anatre, derivata dagli aironi del repertorio convenzionale italogeometrico (cfr. figg. 29, 33): si noti il riempitivo a rete di alcune anatre, che apparenta questi modi allo stile delle coeve botteghe di ceramografi di origine cicladica, autrici della classe rappresentata a fig. 32.

7. *L'orientalizzante recente.*

Una svolta decisiva per la cultura figurativa si manifesta con gli anni attorno al 630 a. C. Fino a quel momento, la matrice dei fenomeni artistici era stata significativamente oscillante tra modelli orientali e modelli di origine o ispirazione greca: fasto e lusso avevano trovato un ovvio punto di riferimento nella millenaria elaborazione delle corti del Vicino Oriente, cui era stato spontaneo rifarsi per creare quell'atmosfera di solenne cerimonialità ricercata

Fig. 35. Lebete e sostegno di impasto sovradipino (650 a. C. circa), dalla tomba « 61 » di Narce. Il sostegno è dello stesso tipo di quello alla fig. 30, mentre il lebete riproduce prototipi metallici orientali e greci con decorazioni a tutto tondo di teste di grifo o di leone, noti anche in tombe orientalizzanti d'Etruria (cfr. fig. 17).

dalle nascenti aristocrazie etrusche. Con l'assestarsi della civiltà urbana nei centri costieri del Sud, questi modelli appaiono in buona parte inadeguati o superati dalla realtà delle cose. Ciò non significa che essi vengano del tutto abbandonati: troppo fortemente radicato era nella struttura sociale etrusca il fatto gentilizio, perché questo potesse avvenire in maniera drastica e soprattutto istantanea. La stessa scelta delle formule architettoniche, che si realizza proprio nell'orientalizzante recente e che è stata sopra esaminata, ce lo conferma; anche l'importazione e l'imitazione di beni di lusso e di pre-

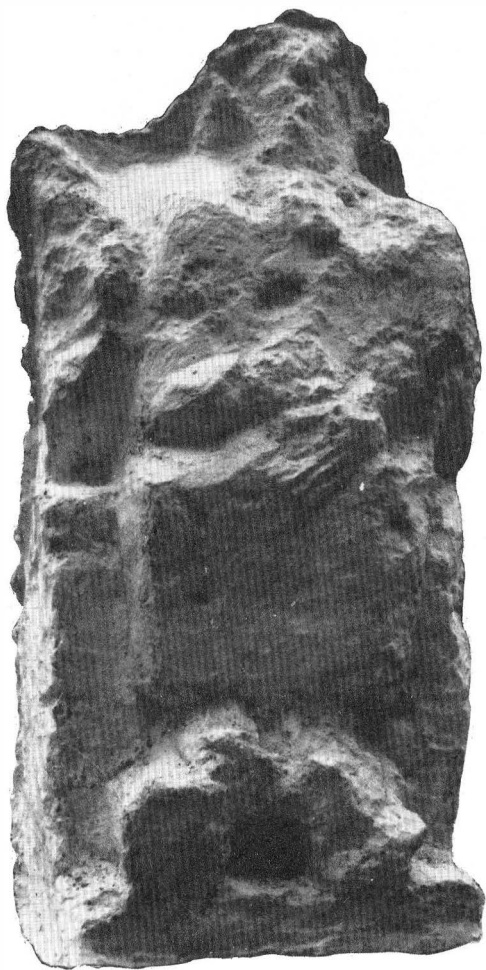



Fig. 36. Statua in tufo (650 a. C. circa), da una tomba di Ceri (dal calco). La figura barbata, ieraticamente assisa su trono con suppedaneo, recava nella mano destra uno scettro: l'ispirazione iconografica e stilistica delle statue di dinastia note in tutto l'Oriente, dall'Anatolia all'Egitto, è innegabile e viene riadattata in Etruria per la figura, non meno carica di carisma regale, dell'antenato del gruppo aristocratico.

stigio dimostrano il persistere della popolarità dei modelli dinastici orientali, con il continuo apparire di vasellame prezioso, di argento o di avorio, e di *atŷrmata*, come le tridacne e le uova di struzzo, nelle tombe principesche etrusche del Sud come del Nord. La diversità consiste nell'ormai esclusiva funzione intermediatrice della

cultura greca, che si impone sul fiorente mercato dell'Etruria come l'unica in grado di fornire ai sempre vivi appetiti degli aristocratici etruschi strumenti per l'appagamento dei locali bisogni sociali, sia attraverso manifattura greca di prodotti di più o meno lontana ascendenza orientale, sia soprattutto attraverso l'imposizione sui mercati tirrenici di modelli autenticamente greci, non importa se realizzati in Grecia o in Etruria da artigiani di formazione greca.

Già abbiamo visto la portata dell'introduzione, intorno al 650 a. C., della decorazione architettonica fittile, un fatto, questo, sconosciuto in ambiente vicino-orientale. Sempre verso la metà del se-

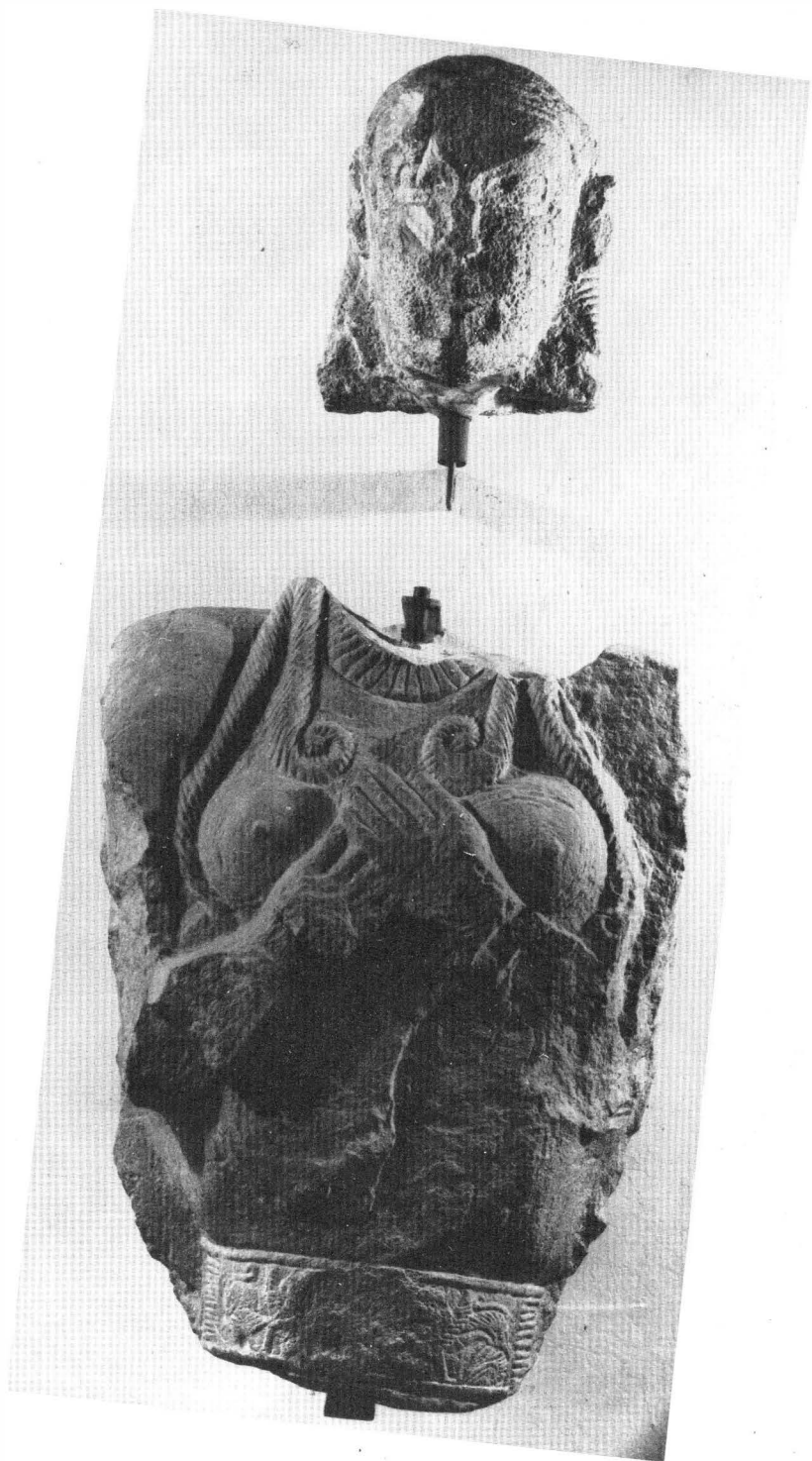
Figg. 37-38. Statuetta fittile di personaggio seduto (*a fronte*) e particolare della statuetta vista di profilo (*in alto*) (fine del VII sec.), dalla tomba « delle Cinque Sedie » di Cerveteri. Roma, Museo dei Conservatori. Questa statuetta, di circa 50 cm, era deposta, come altre due oggi a Londra, su di un trono della tomba ceretana illustrata a fig. 9, e raffigura un antenato vestito con il tipico abito « a rete » di età orientalizzante e con il non meno tipico affibiaglio « a pettine » sulla spalla. È stata eseguita una o due generazioni dopo la morte del personaggio, per eternarne l'immagine.

colo, in una tomba del territorio di Cere, a Procoio di Ceri, fa la sua prima, timida apparizione la scultura monumentale, con due figure sedute su troni semicircolari, scavate nel tufo nel primo ambiente del sepolcro e raffiguranti con tutta verosimiglianza le immagini degli antenati, centrali nell'ideologia gentilizia degli aristocratici d'Etruria (figg. 36-38): l'esecuzione, affidata a fossori appena esperti nell'escavazione del tufo a puri fini di imitazione delle architetture, è modesta e tradisce ancora, nella ieraticità del gesto delle braccia ripiegate sul petto e nell'iconografia delle barbe quadrate, la persistenza dei modelli vicino-orientali, siro-hittiti in particolare. Il modello, pure orientale, delle ' piangenti ', conosciuto negli avori e nella ceramica della prima metà del secolo, ora non solo diviene universale nel diffusissimo calice tetrapodo di bucchero, ma viene tradotto, in scala monumentale e con linguaggio ispirato dalla grande plastica dedalica greca di area insulare, nelle colossali sculture in pietra decoranti il tumulo vetuloniese della Pietrera, dell'ultimo quarto del VII secolo (fig. 39). Alla fine del secolo dunque le forme greche della scultura dedalica risultano ormai pienamente assestate, sia pure con rendimenti diseguali, ora di matrice ionica, ora di tradizione peloponnesiaca, ora più legati all'esperienza orientalizzante locale. Così i tipici ossuari antropomorfi chiusini (fig. 40), i canopi, mostrano tratti più decisamente orientati verso la conservazione delle formule ' primitive ' dei decenni precedenti, mentre il Centauro di Vulci, scultura monumentale posta a mo' di guardiano di un sepolcro, presenta intorno al 590 a. C., con le sue forme monumentali a masse quasi staccate, un'aderenza più netta ai prototipi dedalici del Peloponneso; le sculture fittili che ornavano i tetti del palazzo di Murlo (580-70 a. C.) mescolano memorie dirette della plastica ' primitiva ' chiusina ad una conoscenza abbastanza precisa di iconografie e di rendimenti tardo- e sub-dedalici (fig. 41). E così la cosiddetta statua di Iside, forse immagine di dea dell'oltretomba dall'omonima tomba vulcente, rappresenta il filone del tardo dedalismo ionico con relativa purezza di forme, le stesse che riappaiono nella piccola plastica fittile coeva a Cerveteri, nelle statuette di antenati dal tumulo degli Scudi e delle Sedie, o nelle terrecotte architettoniche del primo quarto del VI secolo di più di un centro dell'Etruria meridionale.

Fig. 39. Frammenti di statue (ultimo quarto del VII sec.), dal tumulo della Pietrera di Vetulonia. I due frammenti scultorei appartengono alla monumentale decorazione di un colossale tumulo vetulionese, che raffigurava piangenti con le mani ripiegate sul petto (cfr. fig. 13) e figure di *koùroi* stanti, posti intorno al sepolcro per rendere perenne il cerimoniale compianto funebre.

Fig. 40. Canopo su trono d'impasto (seconda metà del VII sec.), da Cancelli di Cetona (Chiusi). Firenze, Museo Archeologico. L'antropomorfizzazione del cinerario è evidentissima, con l'accenno financo alle braccia nella disposizione delle anse e con il trono sottostante: il « canopo » non vuol essere altro che una restituzione simbolica del defunto, di cui si sottolinea il rango con la sua intronizzazione (cfr. figg. 36-38). Si notino i fori per l'applicazione di una maschera di bronzo.

Fig. 41. Testa di statua acroteriale (580 a. C.), dal secondo palazzo di Murlo. Firenze, Museo Archeologico. La straordinaria realizzazione del coroplasta trae indubbia origine dalle esperienze della plastica chiusina dei canopi, con la quale la testa di Murlo divide più di un dettaglio stilistico.

Non si pensi tuttavia che questa molteplicità di fonti di ispirazione sia frutto di casualità di arrivi di modelli e artigiani: le vicende dell'artigianato ceramico ce lo dimostrano abbastanza bene. Già nel secondo quarto del secolo, l'isolata apparizione a Cere di un ceramografo greco, Aristonothos, di complessa formazione atticoinsulare, ma di origine calcidese, produce scene di un celebre vaso

Fig. 42. Cratere dipinto, firmato da Aristonothos (660-650 a. C.), da Cere. Roma, Museo dei Conservatori. La straordinaria personalità di questo pittore va ricollegata alle botteghe ceretane che operano nella temperie cicladica dello stile italogeometrico (cfr. fig. 32), ma se ne stacca per una qualità pittorica più elevata e in diretto contatto con le tradizioni delle Cicladi, donde promanano le suggestioni più notevoli sia per le coeve fabbriche attiche, argive, siciliane, che per il nostro pittore.

con un racconto mitico, l'accecamento di Polifemo, e con una vicenda ' reale ', uno scontro navale forse tra Greci ed Etruschi (fig. 42): la sua figura è emblematica del deciso indirizzo ellenizzante che la cultura etrusca ha ormai intrapreso, ma al tempo stesso chiude la fase di prevalenza delle correnti euboico-cicladiche. L'orientalizzante recente si inaugura con l'arrivo, a Vulci questa volta (che si qualifica ora come il centro più attivo di tutta l'Etruria nel processo di acquisizione della cultura greca, e destinato a restare lungamente tale, in gara con Cere), di maestranze greche di formazione corinzia. La personalità-guida di tale rinnovamento è il pittore della Sfinge

Fig. 43. Anforone del pittore etrusco-corinzio della Sfinge Barbuta (630-620 a. C.), dalla tomba « del Pittore della Sfinge Barbuta » di Vulci. Roma, Museo di Villa Giulia. Le caratteristiche sfingi con barba e i riempitivi a rosette punteggiate di ascendenza dal Protocorinzio Transizionale sono i principali motivi-firma di questo caposcuola della pittura etrusco-corinzia di Vulci.

Barbuta, formatosi nelle officine di Corinto della fase cosiddetta Transizionale (640-625 a. C.), ma aperto anche ad altre suggestioni di matrice ionica (fig. 43). Dopo di lui, nella stessa Vulci, indi a Cere, a Tarquinia e nella campana Pontecagnano, altre officine etrusco-corinzie sanzionano il definitivo affermarsi, tra la fine del VII e lungo la prima metà del VI secolo, di queste scuole, che hanno nella ceramica di Corinto — la più esportata di tutta la Grecia in

larga parte del Mediterraneo — l'ovvio punto di riferimento, ma che nelle frequenti inserzioni di elementi greco-orientali, nel repertorio delle forme come nel patrimonio decorativo, tradiscono la dominanza ionica nei due collegati aspetti dell'emporía e dell'artigianato. In altre parole, se il prestigio sui mercati dei prodotti corinzi traspare dal sostanziale impianto corinzio di questa produzione, l'importanza assunta dall'area ionica a partire dall'apertura dell'emporio di Naucrati in Egitto (tradizionalmente 667 a. C.) e confermata tra metà del VII e metà del VI secolo dall'intraprendenza marinara di Focea, sia sul versante del trasporto delle merci greche, sia sotto l'aspetto del contributo alla formazione della manodopera artigianale, risulta confermata dagli apporti greco-orientali all'elaborazione del patrimonio figurativo tardo-orientalizzante. Questo fenomeno è confermato dall'emergere occasionale, ma non per questo meno rivelatore, di ceramografi attivi in Etruria nel linguaggio autenticamente greco-orientale, come il pittore delle Rondini (630-620 a. C.), che rappresenta sul versante dei « trapianti » lo stesso fenomeno dell'arrivo in Etruria di prodotti artigianali, ceramiche, argenti, *faïences*, uova di struzzo, avori e bronzi (si pensi qui alle *oinochòai* cosiddette rodie), usciti da officine greco-orientali della Ionia e delle sue filiali in empori come Naucrati, Egina e la stessa Corinto.

Il variegato mondo della ceramica etrusco-corinzia ci offre così un osservatorio privilegiato di questa effervescente fase finale dell'orientalizzante etrusco. Le rare, ma significative apparizioni di scene mitico-narrative nel pittore nella Sfinge Barbuta o in altri prodotti di prima generazione, come l'*oinochòe* della Bibliothèque Nationale con scene di Ilioupersis, provano le capacità di questi artigiani di farsi interpreti di cicli mitici greci, ora guardati con sempre maggior interesse dagli aristocratici etruschi per le loro implicazioni eroico-genealogiche, mentre la grande dimestichezza dei pittori etrusco-corinzi per i repertori animalistici soddisfa il radicato gusto locale per tali rappresentazioni (fig. 44): le scarse ed evanescenti pitture monumentali di tombe ceretane, come quelle dei Leoni Dipinti (fig. 45), degli Animali Dipinti e della Nave, eseguite negli stessi anni dei primi « trapianti » etrusco-corinzi, mostrano bene l'*humus* di tali « trapianti », mentre la veiente tomba Campana (ca. 600 a. C.) può ben illustrare la fortuna delle soluzioni etrusco-corinzie, che combinano il lussureggiante intreccio tra animali, figure umane e riempitivi, proprio del gusto orientalizzante locale formatosi a metà del secolo, con il patrimonio di motivi decorativi corintizzanti e ionizzanti portato dai pittori etrusco-corinzi.

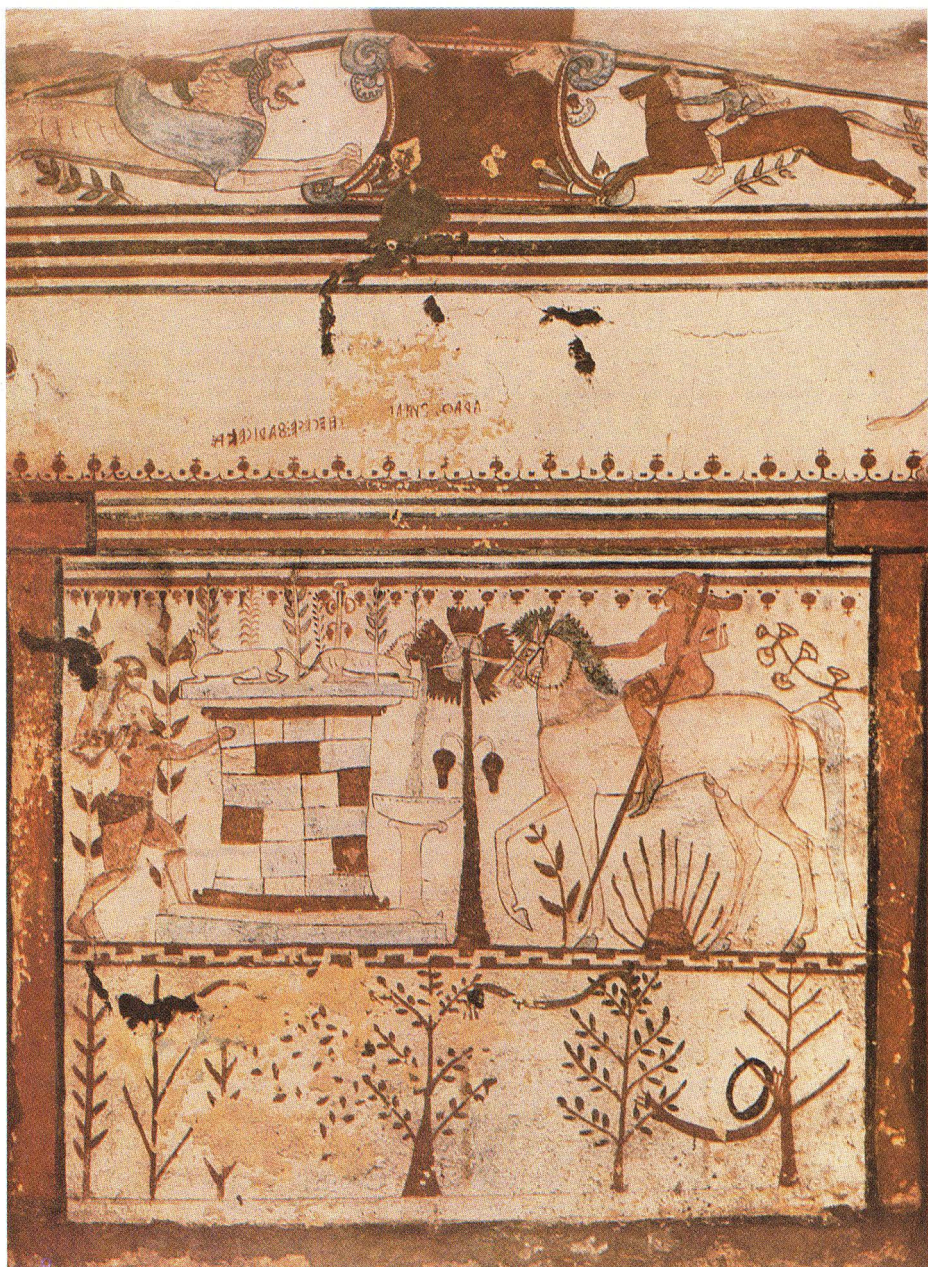
Nel complesso, in questa fase il nuovo precisa ed invera, in

Fig. 44. Olpe etrusco-corinzia a squame (630 a. C. circa), dalla tomba « 61 » di Narce. Roma, Museo di Villa Giulia. Si tratta di un prodotto corrente delle primissime fabbriche etrusche, localizzabili tra Cere e Veio, che adottano motivi del Protocorinzio Tardo e Transizionale.

forme naturalisticamente più mature, il vecchio, sia nella richiesta di prodotti d'arte che nella definizione di uno stile. Per questo avviene che tutto l'artigianato artistico dell'Etruria meridionale, da tempo il più vivo e aperto del paese (altrove, nel Nord, del nuovo si colgono i riflessi, sia in confuse imitazioni locali gelosamente

Fig. 45. Riproduzione della decorazione dipinta (650-630 a. C.), della tomba « dei Leoni Dipinti » di Cere. In alto è una figura di « Signore degli Animali », che rappresenta la testimonianza più impegnata della pittura monumentale della Cere orientalizzante. Stilisticamente si osservano stretti rapporti con il disegno dei migliori esemplari del bucchero e d'impasto graffiti.

legate a ben consolidate tradizioni, sia in importazioni dal Sud), tende a riproporre il vecchio repertorio orientalizzante in formule più sciolte e ricche, ma rivissute alla luce di una sicurezza di esecuzione che deriva dalla standardizzazione di quel repertorio operata nelle officine corinzie e ioniche. Il riflesso di questa standardizzazione, frutto dell'ordinata organizzazione di « manifattura » di origine greca, è la stessa selezione e riduzione dell'antico retaggio orientalizzante locale e la « razionalizzazione » dello stile e delle iconografie, che tuttavia sono a loro volta il prodotto di una « razionalizzazione » dei processi produttivi in suolo etrusco, effetto di un allargamento della domanda da parte di ceti urbani nuovi. È in questa fase infatti che cogliamo, dopo episodi effimeri dell'orientalizzante antico

Tav. I. Tomba « dei Leoni Rossi », parete di fondo (530-520 a. C.), Tarquinia. Le pitture sono un modello dello stile « medio » ionico della seconda metà del VI sec., alla base delle esperienze figurative più complesse della pittura etrusca.

Tav. II. Tomba « dei Tori », parete di fondo (540 a. C.), Tarquinia. La vivacità delle scene e della policromia non impediscono di riconoscere la sostanziale incapacità del pittore, di matrice ceramica, ad adattarsi alla scala monumentale della parete.

Tav. III. Tomba « degli Auguri », parete di fondo (530 a. C.). Il pittore, di origine quasi certamente ionica, sa, a differenza di quello della tomba alla fig. precedente, concepire composizioni monumentali che risaltano ancor più nella grande ristrettezza degli spazi della piccola tomba da lui affrescata.

Tav. IV. Tomba « dei Giocolieri », parete di fondo (520 a. C.). Uscito dalla scuola (o comunque dalla stessa tradizione) del pittore della tomba « degli Auguri », l'affrescatore preferisce ritrarre le figure con un'attenzione rivolta all'eleganza del disegno piuttosto che alla monumentalità compositiva.

Tav. V. Tomba « della Caccia e della Pesca », particolare della parete di fondo della seconda stanza (530-520 a. C.). L'altra tradizione ionica, quella dei Maestri miniaturisti samii, emerge in questa ariosa scena di caccia e di pesca, con figurine svelte, la cui influenza si fa peraltro sentire anche negli epigoni della tradizione del pittore della tomba « degli Auguri » (v. tav. precedente).

Tav. VI. Tomba « del Barone », particolare della parete di fondo (510-500 a. C.), Tarquinia. Indiscusso capolavoro della pittura parietale tarquiniese, questa tomba rivela la mano di un pittore straordinariamente versatile, che unisce capacità compositive e cromatiche con un'abilità particolare nel disegno.

Tav. VII. Tomba « n. 1701 », particolare della parete destra (510-500 a. C.), Tarquinia. La complessa scena erotica, che illustra uno dei momenti orgiastici del simposio, nello stile ricorda da vicino la tradizione del pittore della tomba « degli Auguri », dalla quale sicuramente dipende.

Tav. VIII. Tomba « Cardarelli », parete di fondo (500-490 a. C.), Tarquinia. Iconografia e stile di questa e di altre tombe a cavallo tra VI e V sec. apparentano tutto questo ambiente ai modi della scuola del pittore della tomba « degli Auguri », di cui questi affrescanti continuano, una generazione più tardi, la tradizione, ormai perfettamente immersa nel clima della cultura del morente arcaismo etrusco.

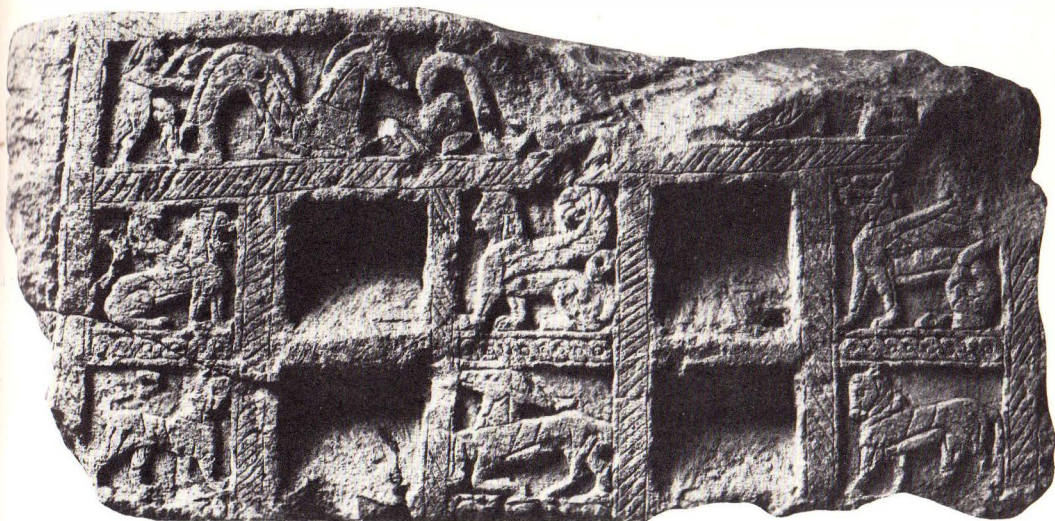



Fig. 46. Lastrone « a scaletta » (580-560 a. C.), dalla necropoli di Tarquinia. Tarquinia, Museo. Questi manufatti in nenfro, caratteristici dell'orientalizzante recente tarquiniese, erano impiegati come chiusure di porta delle tombe; le decorazioni presentano un repertorio assai vario, decorativo o mitico-narrativo, eseguito in uno stile secco, che risente particolarmente della tecnica — verosimilmente originaria per questi prodotti — dell'intaglio ligneo, non meno di quella, certamente più antica, della decorazione a fasce bronzee sbalzate, nota nell'orientalizzante antico e medio d'Etruria.

e medio, l'esistenza non di botteghe isolate, ma di tutto un tessuto artigianale di *ateliers*, che copre con i suoi prodotti la quasi totalità della domanda di questi beni. Ecco dunque penetrare le forme tardo-orientalizzanti nel bucchero graffito, nelle ceramiche dipinte etrusco-corinzie, in avori e uova di struzzo, nei lastroni a rilievo di Tarquinia (fig. 46), nelle terrecotte architettoniche a stampo, tutti oggetti di circolazione abbastanza ampia tra 630 e 570 a. C.; conferma ulteriore di questo stato di cose è data dall'insistente tendenza, sullo scorcio del periodo (ormai già nel VI secolo), verso la semplificazione dei processi produttivi, dall'impiego delle stampigliature nella confezione del bucchero e delle terrecotte architettoniche all'uso ripetitivo, stilisticamente sempre più povero e sfatto, degli elementi dei repertori zoomorfi e dei riempitivi, indizio evidente di un'evoluzione verso la produzione « di massa », che il nuovo assetto della produzione veniva di fatto a sollecitare. È altresì significativo che questo processo investa i prodotti di più largo consumo, come le ceramiche, e assai meno prodotti d'arte non « di serie », come la scultura mo-

numentale, dove continua ad agire, se si vuole, il modello produttivo precedente, con le sue caratteristiche di eccezionalità e di linguaggio non riconducibile a prototipi iconografici e stilistici univoci. Ma è nondimeno importante concludere che l'orientalizzante recente costituisce il momento storico in cui l'Etruria perde il carattere di *marché d'achat*, per diventare, pur con le sue peculiarità e debolezze, sede di una cultura figurativa propria, basata su di un tessuto artigianale, ampio, consistente e diversificato.

CAPITOLO TERZO

L'arcaismo

1. *Il quadro storico generale.*

Il periodo compreso tra il 570 e il 480 a. C. vede in Etruria il definitivo trionfo delle forme urbane su tutto il territorio. Se ancora a cavallo tra orientalizzante recente e arcaismo, nell'Etruria settentrionale e interna, potevano manifestarsi fenomeni di dominio principesco incontrastato, quali sono quelli sottesi a complessi palatini come quello di Murlo, gradualmente lungo tutto il secolo in questione le realtà urbane si consolidano o si affermano ovunque, a spese degli insediamenti minori e, più in generale, della campagna. È in questa epoca che emerge la dodecapoli della tradizione e che l'area padana — dove le strutture cittadine stentano a prendere forma e dove lo stesso controllo etrusco era forse minacciato da forze esterne, mettendo in evidenza pericolose debolezze — viene nuovamente « colonizzata », questa volta con fondazioni veramente urbane, del tipo testimoniato luminosamente da Marzabotto.

La nuova organizzazione, nelle forme esteriori ispirata dal modello greco della *polis*, rimane tuttavia ancorata nella sostanza alle arcaiche strutture economico-sociali della produzione, basate su forme di dipendenza semi-servili, nelle quali lo spazio per le attività artigianali resta pur sempre limitato: anche sotto questo profilo il modello precedente mostra una sua qual costante vitalità, rivelata dalla frequente delega alla metecia greca della produzione artigianale, dalla non rara mobilità o precarietà di questa manodopera, e infine, nelle città meridionali da lungo tempo le più sviluppate d'Etruria, dall'affiorare — in questo settore soprattutto, ma verosimilmente anche in altri — di forme di schiavitù classica. Sull'altro versante comunque, la dinamica stessa imposta dalle strutture urbane alla realtà sociale, con le sue esigenze di vieppiù estesa cooperazione, nella produzione come nella guerra (di grande rilievo è in questo

periodo il trionfo assoluto dell'oplitismo), finiva con il richiedere meccanismi di cooperazione e di integrazione socio-politica che andavano progressivamente mutando il quadro istituzionale ed ideologico delle città. Di qui l'estendersi di forme di isonomia — sia pure in ambiti sociali ben definiti ed elevati e nel permanere della dominanza delle strutture gentilizie — e di consenso assai più estese che in passato, con l'ovvia conseguenza che si consolidano ora, assumendo definitivi aspetti monumentali, le strutture collettive del sacro e del politico che pongono in qualche modo un limite al consumo privato.

Templi ed opere pubbliche divengono in questo modo il centro prevalente della grande committenza: le colossali opere di rivestimento fittile decorativo di edifici s'indirizzano sempre più verso i santuari e sempre meno verso le residenze patrizie, fino a diventare alla fine del VI secolo appannaggio esclusivo dei templi. E così, mentre — come è facile intuire — scompaiono definitivamente dalla scena tutti quei prodotti esotici di lusso tipici della cultura orientalizzante, l'ellenizzazione pressoché completa del costume, continuando a favorire l'importazione di ceramiche provenienti ormai quasi esclusivamente dall'Attica, contribuisce a standardizzare le forme del consumo privato. Lo stesso modello del simposio — potente strumento di consolidamento delle vecchie strutture gentilizie e al tempo stesso di creazione di nuove solidarietà politiche rese necessarie (sull'esempio delle elleniche eterie) dalle forme urbane con le relative trasformazioni e pressioni sociali — diviene ambiguo paradigma esclusivo del comportamento privato, che condiziona pesantemente gli indirizzi della produzione artigianale più bassa. Sempre sul fronte del privato, di grandissima importanza, anche se assai poco conosciuto per scarsezza e dispersione dei materiali, è il fenomeno della devozione privata: rispetto al passato, e in particolare alla precedente fase dell'orientalizzante recente, quando si comincia ad apprezzare in maniera netta l'interesse dei privati a deporre doni nei santuari, si osserva la tendenza — coerente con i caratteri dell'epoca — a concentrare nelle dediche sacre sforzi economici rilevanti, prima indirizzati verso realizzazioni nella sfera funeraria. Nell'orientalizzante recente infatti i doni votivi, anche di grandi aristocratici, sono perlopiù ceramiche e piccoli oggetti di lusso e non, con una forte intercambiabilità tipologica tra doni privati e dediche sacre: ricordiamo, ad esempio, le *oinochòai* di bucchero donate da *Avile Acvilnas* ad un ignoto aristocratico del centro di area vulcente di Ischia di Castro e, contemporaneamente, al santuario di Portonaccio presso Veio. A partire dall'età arcaica, pur nel persistere della tradizione precedente (emblematica al riguardo la grande coppa

di Oltos con dedica ai *Tinas Clenar*, ai Dioscuri, ma trovata in una tomba di Tarquinia), i *principes*, per evidenti ragioni politico-economiche e sotto precisa influenza greca pongono, nei santuari, donari monumentali fittili e bronzei di particolare impegno artistico; in siffatte forme di devozione, non meno che per il sempre importante ambito del culto funerario, si rispecchia — e continuerà a rispecchiarsi nei secoli futuri — tutta la gerarchia sociale d'Etruria con le sue complesse articolazioni ideologiche.

2. *I caratteri dell'artigianato.*

Come si può facilmente intuire da questo sintetico quadro delle trasformazioni sociali e ideali dell'età arcaica, la produzione artigianale risulta, se non profondamente mutata, certo adeguata alla nuova realtà. Emerge in primo luogo il definitivo precisarsi delle « specializzazioni » di tutte le grandi metropoli etrusche in ordine a particolari produzioni. Il tessuto di fondo dell'artigianato più minuto acquista così connotati ben definiti, tanto più definiti quanto più modesto è il livello e il tipo della produzione. Quasi ogni centro possiede le proprie officine di ceramica per il consumo « quotidiano », siano esse buccheri o argille figuline dipinte, ed *ateliers* metallurgici per la realizzazione di utensili e suppellettile corrente; ma l'impressione su questi prodotti di un « segno » portatore di una sia pur minima valenza artistica appare abbastanza chiaramente realizzata in centri ed officine particolari, sovente ben individuabili grazie alla congiunta analisi della distribuzione di questi prodotti e dei caratteri stilistici specifici. Bucchero viene così fabbricato praticamente ovunque, ma officine di bucchero stampigliato, ciascuna con caratteri sufficientemente individuati, sono localizzate a Vulci, ad Orvieto e a Tarquinia; ceramiche dipinte sono prodotte in gran parte delle metropoli meridionali, ma la produzione figurata nella tecnica delle figure nere è limitata a Vulci, ad Orvieto, a Cere e a Capua.

Analogamente, per la produzione del bronzo fuso e laminato con decorazioni figurate e non, scomparsa dalla scena Vetulonia, centri principali sembrano restare Vulci e forse Orvieto e Cere, dove è possibile localizzare anche un fiorente artigianato della coroplastica, collegato in maniera stretta con la bronzistica, come abbiamo visto. L'invenzione della fusione cava, basata su modello fittile, attribuita dalla tradizione a Teodoro di Samo verso la metà del VI secolo, porta comunque ad una serie di trasformazioni nei processi produttivi di notevole portata sul piano artistico. L'invenzione, recepita in Etruria al più tardi alla fine del VI secolo, da un canto

stimola quei forti investimenti pubblici e degli strati sociali dominanti nella grande committenza celebrativa e votiva, cui si è fatto poc'anzi cenno, dall'altro consente ai *plastae* di separare in maniera definitiva la propria attività di decoratori-pittori da quella dei produttori di vasi contenitori di rilevanti dimensioni, grazie proprio a questa innovazione tecnologica ed alle sue possibilità di raccogliere commesse impegnative. Tutto questo si accompagna ad un cospicuo rivolgimento sul piano tecnico e strutturale, che la critica tradizionale ha, dai tempi del Della Seta (1879-1944), definito come nascita della « seconda fase » della decorazione templare etrusco-italica. Le lastre di rivestimento di « prima fase », diffuse fino al 520 a. C. circa, erano caratterizzate da lunghi fregi figurati a stampo (fig. 47) e da tegole di tipo « siciliano » realizzati con argille ricche di inclusi e rosse in cottura; l'ispirazione tecnica diretta di questo sistema decorativo, di lontana ascendenza ionica, va ricercata nelle produzioni della Magna Grecia e in particolare a Metaponto dove recenti scoperte hanno messo in luce, nel tempio C e nel santuario di S. Biagio alla Venella, fregi continui analoghi a quelli etruschi. I tetti di « seconda fase », non solo sostituiscono ai fregi figurati fregi con motivi stilizzati vegetali eseguiti sempre a stampo o anche soltanto dipinti, ma soprattutto comportano un diverso tipo di impasto fittile più sabbioso e nettamente giallastro in cottura. Il cambiamento è tanto radicale e subitaneo che non può essere attribuito ad evoluzione interna: le forti analogie con i sistemi decorativi magno-greci e sicelioti indicano che tale innovazione va considerata frutto dell'ingresso in Etruria meridionale di *équipes* greco-coloniali, forse della Sicilia, che tuttavia hanno adattato il loro patrimonio a soluzioni strutturali locali consolidate, quali la sima frontonale a L o l'antefissa configurata, talora però sovrapponendo, a questi, elementi della propria tradizione (nel caso dell'antefissa, ad esempio, il nimbo a decorazione vegetale). L'epicentro di questa rivoluzione è senz'altro Cere, cui tuttavia si aggiungono ben presto Veio e Falerii: non a caso la tradizione antica ricordava che le statue fittili del tempio di Giove Capitolino di Roma, terminato da Tarquinio il Superbo e dedicato nel primo anno della repubblica (509 a. C.), erano state fatte da « artefici fatti venire da ogni parte d'Etruria », tra i quali spiccava l'autore della statua di culto, il coroplasta Vulca, proveniente da Veio.

Si suole collegare tutto questo fervore innovativo all'apogeo delle fortune di Egina e della sua celebrata scuola bronzistica, tra la fine del VI e i primi decenni del V secolo; come vedremo, non mancano indizi per talune consonanze di stile tra prodotti etruschi di quegli anni e soluzioni attribuite o attribuibili alla scuola eginetica, fatti

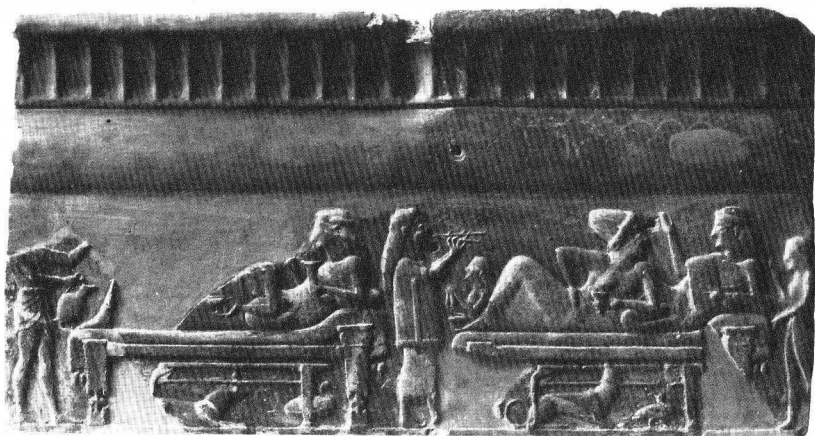



Fig. 47. Lastre fittili di rivestimento architettonico (550-530 a. C.), provenienze varie. Napoli, Museo Nazionale, e Londra, British Museum. Le decorazioni dei palazzi, cui per il soggetto queste lastre appartengono, sono ora affiancate da decorazioni templari, ove i temi delle rappresentazioni — con adeguata coerenza — esibiscono cortei e assemblee di divinità. Lo stile è quello ionico corrente dalla metà del VI secolo.

cui si aggiungono testimonianze, anche epigrafiche, di presenze dell'*emporìa* di Egina nel porto di Gravisca in Etruria. Tuttavia, a ben vedere, quelle consonanze stilistiche sono un fenomeno più di convergenza che di diffusione, così come l'*emporìa* eginetica rappresenta un'ondata di sostituzione ad una ben più intensa frequentazione greco-orientale e samia in particolare: sia l'impianto della bronzistica di Egina che le fortune del grande artigianato etrusco sono il prodotto del collasso del commercio greco-orientale sotto la pressione dei Persiani, dall'ingresso di questi in Anatolia e dal conseguente crollo del regno di Lidia (547 a. C.) fino alla sfortunata conclusione della rivolta ionica del 494 a. C. Sia Egina che l'Etruria beneficiano senza dubbio della diaspora ionica, soprattutto dopo la fine della tirannide di Policrate di Samo (522 a. C.), il quale aveva creato intorno alla sua città, anche in conseguenza della caduta di Focea (546 a. C.), una formidabile concentrazione di interessi mercantili e di attività artigianali e culturali; l'impatto in Etruria di questa diaspora è ben visibile proprio nei decenni tra penultimo ed ultimo quarto del VI secolo.

Ma non bisogna per questo sottovalutare la funzione mediatrice, nel filtraggio della diaspora ionica, ma anche nella trasmissione diretta ed autonoma di cultura ellenica di varia natura, svolta dal mondo greco d'Occidente, come ci insegna lo sviluppo parallelo, in Etruria e in Magna Grecia e Sicilia, della coroplastica e della bronzistica. A questo riguardo, varrà la pena ricordare alcuni casi emblematici. Sul versante della bronzistica, il dibattito sull'origine del cratere di Vix, attribuito a maestranze ora laconiche ora calcidesi d'Occidente, ora financo etrusche, dimostra l'ampiezza delle variabili per la localizzazione di *ateliers* di altissimo livello per la produzione di manufatti di pregio; così come, per la bronzistica monumentale, appare significativo che la Magna Grecia debba, se non la nascita, lo sviluppo di tale arte a Pitagora di Reggio, un immigrato di Samo nella capitale dell'*emporìa* magno-greca. Sul versante della coroplastica, la costante sul lungo periodo di queste relazioni tra grecità occidentale ed Etruria ci è dimostrata dalle consonanze già rilevate tra i due ambienti sia per l'origine della decorazione fittile a metà del VII secolo che per il suo rinnovamento alla fine del VI secolo: non è dunque un caso che il nome di uno dei tre mitici *artifices* responsabili dell'introduzione delle *plastice* in Etruria, Diopos, ricorra su di un'antefissa dipinta da Camarina in Sicilia, e che i due *plastae* Damofilo e Gorgaso, responsabili della decorazione e fittile e dipinta del tempio romano di Cerere, Libero e Libera (484 a. C.), rechino nomi per più vie riconducibili ad ambienti greco-occidentali.

Fig. 48. Centauro in nenfro (590-580 a. C.), da Vulci. Roma, Museo di Villa Giulia. La scultura, primo esemplare di una discreta serie di opere uscite da botteghe di Vulci, raffigura il mostruoso essere del mito greco, che, al pari di sfingi e grifoni, era posto all'ingresso delle tombe per custodirle da eventuali profanatori. Lo stile è ancora quello dedalico del tardo VII sec., con la caratteristica pettinatura « a ripiani » e la concezione dei volumi come blocchi autonomi.

La grande influenza ionica lungo tutto il VI secolo, già preparata nella fase dell'orientalizzante recente attraverso la dominante funzione intermediatrice del commercio greco-orientale, trova in questa fase un canale ben preciso d'ingresso in area etrusca attraverso le strutture emporiche, illustrate dal noto esempio di Gravisca e rese necessarie dal consolidamento della formula urbana locale. Se prima, nel VII secolo, come possiamo immaginare, *emporìa* e forze artigianali venivano — secondo un preistorico modello — tendenzialmente attratte e gestite dalle sfere domestiche principesche,

Fig. 49. Sfinge in nenfro (580-560 a. C.), da Ischia di Castro (Vulci). Ischia di Castro, Antiquarium. Anche questa scultura raffigura un « guardiano di sepolcro » che stringe le trecce al petto come le piangenti (cfr. fig. 39); a differenza della precedente, mostra gli esiti della tradizione dedalica e i primi accenni dell'incipiente ionismo.

esse ora appaiono « marginalizzate », fisicamente e socialmente poste alla periferia della *pòlis* arcaica, con un evidente affiorare di forme di metecia, che è difficile supporre del tutto integrata o integrabile nella compagine socio-politica della città. Come in passato, però, le commesse di più elevato livello sembrano dipendere per l'esecuzione da mani artigiane assai di rado localizzate in un ambiente ben preciso d'Etruria. Questo è il caso, ad esempio, per gli affreschi delle tombe tarquiniesi della seconda metà del VI secolo, dove la pluralità delle esperienze artistiche degli affrescanti risulta tanto più evidente quanto più risaliamo alle fasi « sperimentali » di questa tradizione; d'altro canto, però, mentre le opere più impegnate appaiono in maniera

quasi costante manifestazioni « uniche » di un decoratore isolato e perciò presumibilmente « chiamato » alla bisogna (o se si vuole, girovago), vediamo crearsi un gruppo di piccole botteghe, collegate ad una committenza « media », che sono responsabili di una serie abbastanza rilevante di opere e che sono pertanto da ritenere in linea di principio stanziali e attive presso la *pòlis* tarquiniese. In altre parole, la metecia artigianale, continuamente rinnovantesi in virtù dell'incessante flusso mercantile che ne costituisce il naturale alimento e supporto, diviene struttura organizzata ed operante con ben precise tradizioni di bottega in ragione diretta delle occasioni di commessa e più in generale, del rapporto economico-sociale tra committenza e manodopera e della struttura stessa della committenza. Quest'aurea regola, di natura squisitamente economico-sociale, ci aiuta così a comprendere i fatti artistici « eccezionali » come pure la funzione catalizzatrice ed osmotica delle grandi metropoli con vocazione emporica più o meno pronunciata o acclarata — Cere e Vulci in primo luogo, Veio, Tarquinia, Orvieto e Chiusi in secondo — per la formazione di botteghe e per il successivo smistamento di prodotti artigianali, di innovazioni tecniche e stilistiche.

3. *Urbanistica e architettura.*

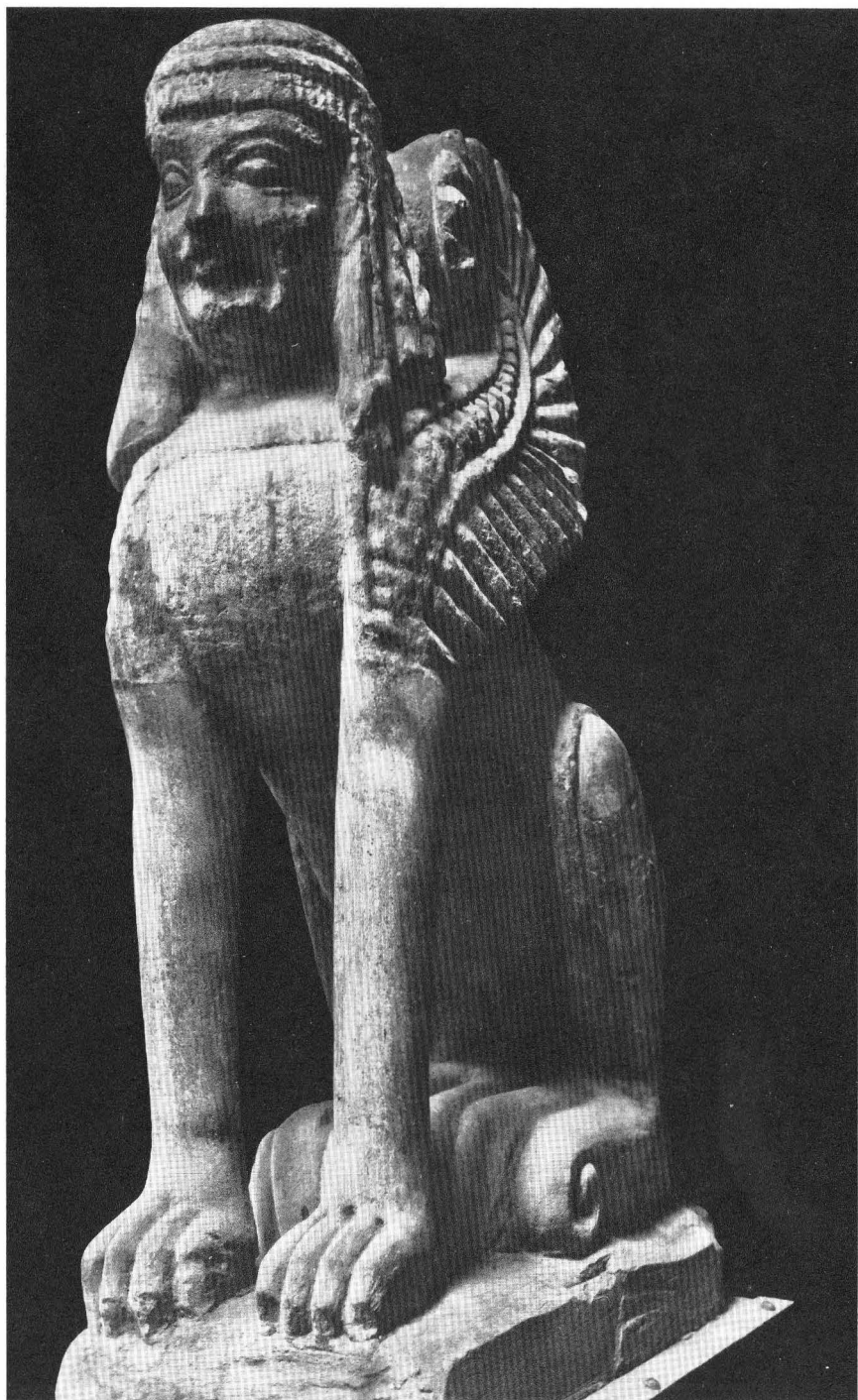
Allo scadere della fase arcaica risale il primo e per noi unico esempio di urbanistica etrusca di impianto regolare, l'anonima città di Marzabotto, non lontano da Bologna, dalle spiccate connotazioni agrarie e artigianali. L'acropoli accoglie gli edifici sacri; nella città bassa gli isolati, larghi uno o due *actus* di 120 piedi ciascuno (35 m), sono orientati N-S e imperniati su di una grande via centrale (alla greca, *platèia*) di 15 m di larghezza, che incrocia tre strade ortogonali ad intervalli regolari di 165 m, creando, con un sistema di vicoli ad essa paralleli, una rigorosa griglia urbana, da confrontare con l'affermata pratica urbanistica greca, soprattutto delle colonie. Tuttora non localizzata (non è impossibile che fosse del tutto assente) è l'area dell'*agorà*. Un riflesso dell'urbanistica regolare ellenica si coglie anche nella sistemazione, che, a partire dai decenni centrali del VI secolo, si tende a realizzare nelle necropoli monumentali di Cere e di Orvieto: anche in questo caso, le spinte isonomiche implicite in tali assetti regolari vanno di pari passo con la crescita di ceti intermedi, centrali nella nuova realtà politica urbana.

Sul piano architettonico, di straordinaria importanza è la nascita e la rapida canonizzazione della tipologia templare. Nessun edificio a noi noto planimetricamente è anteriore alla metà del VI secolo,

ma dagli esempi laziali (Roma, Lavinio, Satrico) e dalle terrecotte architettoniche di sicura destinazione sacra possiamo dedurre che le fondazioni templari iniziano almeno dal secondo quarto del secolo. A parte rari casi di edifici peripteri (a Pyrgi il tempio B e a Satrico nel Lazio il tempio di Mater Matuta), la tipologia comprende sostanzialmente due soluzioni, quella a cella unica con o senza colonne sulla fronte, e quella a triplice cella, con doppia fila di colonne sulla facciata (spesso le colonne estreme della fila più interna sono sostituite dal prolungamento delle mura laterali delle celle minori); mentre la prima soluzione ripete formule assai semplici, note in Grecia e in Oriente, del tutto originale è la seconda, che diventerà espressione tipica del modo « tuscanico », assieme ad una soluzione, per così dire, intermedia fra le due, dove una cella unica è fiancheggiata lateralmente da lunghi corridoi chiusi da muri (il tipo ad *alae*) o da colonnati (il tipo del periptero *sine postico*). Il tipo tuscanico appare di evidente derivazione domestica, come mostra la tripartizione della cella, esemplata su quella del nucleo abitativo, di cui si è già detto in precedenza, ed ora riprodotta nelle grandi tombe gentilizie di Cere e del suo territorio: l'esempio più antico e certo del tipo a noi noto (non vi è certezza che sia a tre celle il tempio del santuario di Portonaccio a Veio) è il cosiddetto tempio C di Marzabotto, ma la fortuna del tipo nel tempo è assicurata dalle repliche più tarde, dal tempio A di Pyrgi a quello del Belvedere di Orvieto, e, attraverso l'assunzione del modello nel tempio di Giove Capitolino di Roma, nelle numerose imitazioni di questo in ambiente romano-italico.

Tale tipologia, con le varianti ad *alae* e del periptero *sine postico*, sarà così conservata a lungo in area etrusco-italica, assieme alle altre sue caratteristiche distintive, come i ritmi di partizioni spaziali (v. Appendice) e la fastosa decorazione, da quella figurata fittile degli acroteri e della terminazione dei travi principali (il *columen* o trave di colmo e i *mutuli* o travi portanti laterali) a quella dell'alto podio.

Quest'ultima caratteristica, anch'essa sconosciuta all'area ellenica, merita qualche parola di commento. Gli edifici templari etruschi — e, per riflesso, quelli romani — quasi senza eccezione non poggiano su di una bassa gradinata, il *krepìdoma* dei templi greci, ma su di un alto basamento con scalea frontale, basamento che viene sovente decorato per tutta l'epoca arcaica e classica con grandi mo-

Fig. 50. Statua in pietra di piangente (580-560 a. C.), da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico. Con la successiva, e una piccola serie di altre simili, rappresenta l'accezione chiusina del modello di scultura dell'alto arcaismo con destinazione analoga a quella dei precedenti pezzi vulcenti. Lo stile è più duro, ma anche più netto e incisivo.

danature contrapposte dal profilo rigonfio, separate talora da un « becco di civetta »; non mancano tuttavia esempi caratterizzati dalla decorazione a semplice fascia terminale superiore o al contrario dall'assenza di ogni decorazione. L'origine di questa particolarità va ricercata con tutta verosimiglianza nelle pratiche augurali, comuni ad Etruria e Roma, che prevedevano la consacrazione e la delimitazione degli spazi (è l'*ager effatus et saeptus*, il « territorio liberato dagli spiriti e recintato » del linguaggio degli auguri romani) con il termine generico di *templum*, appunto « spazio ritagliato », che è per sempre attribuito come sede alla divinità. La sopraelevazione del terreno destinato alla casa del dio è dunque un espediente religioso ben preciso, che tuttavia assume valore architettonico, creando una prospettiva assiale di fruizione degli spazi esterni, una sorta di veduta unica frontale dell'edificio sacro, che resterà per sempre elemento distintivo dell'architettura sacra dell'Italia antica, anche oltre la fine della cultura artistica nazionale dell'Etruria. Il podio diviene così un volume autonomo da decorare in maniera fastosa, con un'articolazione che è comune agli altari, anch'essi ornati dalle caratteristiche profilature « a cuscino » dei podii almeno fino al II secolo; assieme ai tamburi dei tumuli sepolcrali e alla facciata di tombe, podii ed altari, con le basi e i capitelli delle colonne, appaiono il luogo privilegiato per lo sviluppo del tipico gusto architettonico locale, che predilige forme rigonfie e turgide, linee sinuose e morbide, masse pesanti e basse, in perfetta sintonia con il gusto ionico dominante in tutta la cultura artistica dell'epoca, e, grazie al conservatorismo architettonico locale, anche oltre i limiti ristretti della fase arcaica.

4. *La scultura.*

Centri indiscussi della scultura a tutto tondo e a bassorilievo dell'epoca sono Vulci e Chiusi, che operano rispettivamente con i teneri materiali locali del nenfro, una grigia e plastica pietra vulcanica cavata probabilmente dall'area di Statonia, e della « pietra fetida », un calcare travertinoide proveniente da giacimenti presso Città della Pieve. A Vulci, che aveva sperimentato già nell'orientalizzante recente i fasti della grande scultura (fig. 48), la temperie ionica si afferma in statue di « guardiani di sepolcro », sfingi, leoni,

Fig. 51. Sfinge in pietra (570-560 a. C.), da Chiusi. Chiusi, Museo. Appartiene alla stessa bottega della precedente.

Fig. 52. Canopo (prima metà del VI sec.), da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico. È un bell'esemplare della versione più evoluta dei cinerari dal coperchio a protome umana (cfr. fig. 40): la tendenza verso il naturalismo si esprime nel compiuto rendimento dei tratti del volto, ma la tradizione decorativa traspare dall'esecuzione di capelli, ciglia e sopracciglia con una netta stilizzazione.

cavalli alati e ippocampi cavalcati da figure giovanili (questi ultimi allusivi al viaggio verso l'aldilà oltre l'Oceano). Queste sculture note a Vulci, a Ischia di Castro (fig. 49) e Tuscania negli anni attorno alla metà del VI secolo, uniscono tratti di più o meno remota ascendenza orientalizzante, come l'iconografia di leoni e sfingi, ad un rendimento tutto ionico che sottolinea l'andamento sinuoso delle varie membrature, i profili umani, aguzzi e sfuggenti, le masse turgide, ove la decorazione di superficie, quando esiste — soprattutto nelle ali e nelle zampe —, si afferma come trama minuta in

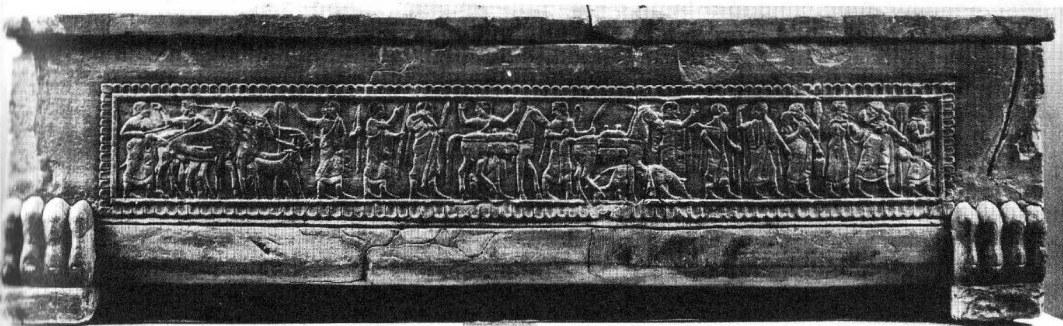



Fig. 53. Sarcofago in pietra (500 a. C. circa), dall'ipogeo dello Sperandio di Perugia. Perugia, Museo Archeologico. L'eccezionale sarcofago, uscito da una bottega chiusina di urnette e di cippi (cfr. fig. 57), raffigura con ogni probabilità un « trionfo » aristocratico — in realtà il ritorno da una razzia di uomini e di bestiame — o una « partenza », che potrebbe far pensare ad una migrazione, suggestivamente da accostare alla leggendaria fondazione delle colonne padane da parte di eroi perugini.

contrasto con larghe estensioni non decorate. Ad onta dell'apparente accento sulla volumetria dell'insieme, l'interesse esclusivo è nella veduta laterale, bidimensionale, che tradisce una visione originaria di intaglio, le cui radici, sia nell'iconografia che nello stile, vanno ricercate nella lavorazione del legno, dell'avorio e dell'osso, probabile matrice di questa ristretta ed omogenea scuola di scultori, vissuta non oltre il 520 a. C.

Non dissimile matrice è possibile riconoscere nelle manifestazioni di scultura a tutto tondo di Chiusi, attribuibili ad un unico *atelier*, che produce figure di xoaniche piangenti (fig. 50) e di sfingi (fig. 51) dai tratti stilistici molto omogenei, paragonabili ai contemporanei prodotti vulcenti. Ma, mentre l'Etruria meridionale abbandona ben presto la scultura in pietra per il bronzo o la terracotta, Chiusi, conclusa l'esperienza dei canopi (fig. 52), avvia una produzione di scultura a bassorilievo destinata ad una grande fortuna nel corso di tutta la fase arcaica. Gli esempi più antichi, come il rilievo con *chòros* oggi a Palermo, sono coevi all'attività dell'*atelier* di scultura a tutto tondo, ma rivelano uno ionismo più radicato e profondo: da queste esperienze, sedimentate in opere anche eccezionali, quale il sarcofago dello Sperandio di Perugia (fig. 53), o in piccoli cinerari in forma di arche (fig. 54), derivano prodotti provinciali come la lastra con piangenti da Cortona, e, poco più tardi, le rare stele di Volterra (fig. 55) e di Fiesole, preludendo ai seriori contatti tra estremo Nord-Est etrusco e area chiusina, responsabili della nascita dell'*atelier* fiesolano di cippi e stele funerari tardo-arcaici (fig. 56). Da questi prodromi, in virtù di una larga committenza « me-

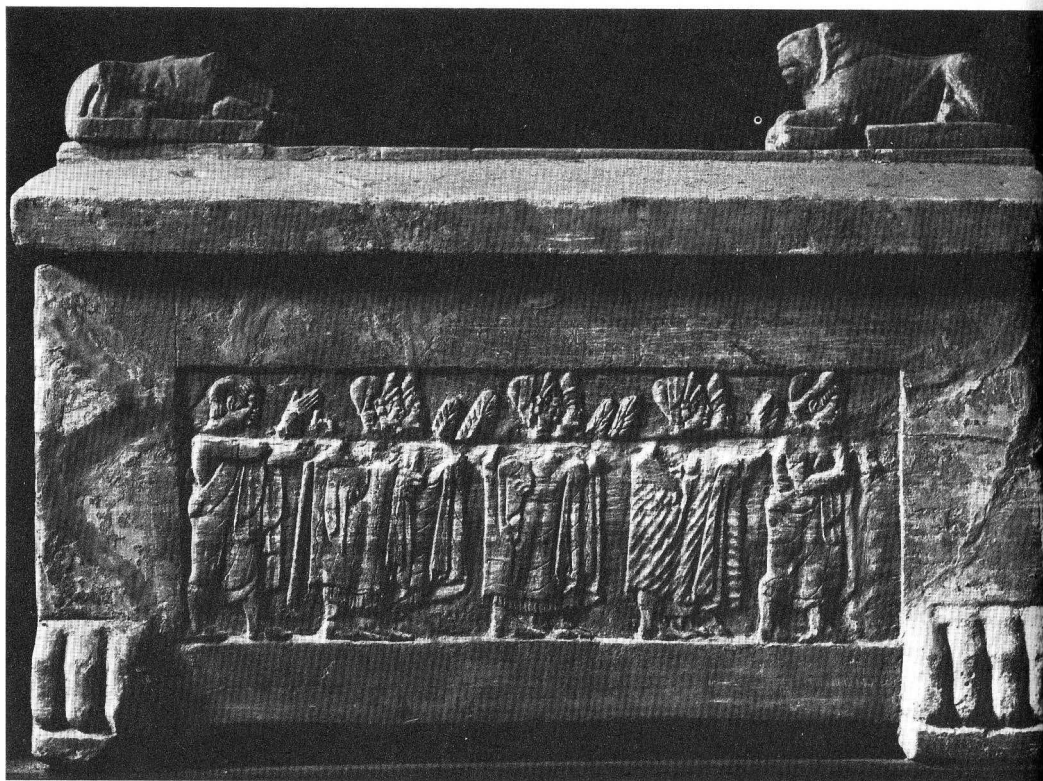



Fig. 54. Urnetta in pietra (510-500 a. C.), da Chiusi. Chiusi, Museo. L'urna appartiene alla stessa temperie di stile del sarcofago della fig. precedente: la scena figurata presenta una processione di donne guidata dal giovane coronato, alla quale l'ultimo personaggio fa un cenno di addio.

dia », deriva la ricca produzione di cippi tronco-piramidali con scene di banchetto, giuochi e danze funebri o di cerimoniale « privato », che coprono l'ultimo quarto del VI e i primi trent'anni del V secolo (figg. 57-58). Le forme sono quelle dello ionismo di maniera, che dal gusto per la linea morbida e le superfici tondeggianti dei prodotti più antichi muove tuttavia verso il superamento degli schemi arcaici, con superfici ampie e distese, con un'attenzione allo scorcio e all'articolazione anatomica, pur nel permanere delle « cifre » tardoarcaiche di panneggi e di capigliature. Tale produzione è del più alto interesse, dal momento che rivela quanto profondamente ed estesamente sia penetrato nella tradizione locale, anche ai livelli « medi » il gusto ionico « internazionale »; la forza dell'esempio chiusino si rivela pienamente nella indubbia parentela che con Chiusi presentano prodotti di aree opposte, dalle straordinarie teste-segna-

Fig. 55 (*a destra*). Stele in pietra di *Larth Ninie* (550-530 a. C.), da Fiesole. Firenze, Museo Archeologico. È questo un esempio isolato di stele nell'estremo settentrione dell'Etruria, tipologicamente e iconograficamente affine ad esemplari volterrani della stessa epoca.

Fig. 56 (*a sinistra*). Stele in pietra di tipo fiesolano (510-500 a. C.), da Artimino (Fiesole). Firenze, Museo Archeologico. Si tratta di un esemplare di una classe di cui si conoscono poche decine di monumenti, diffusa nel territorio di Fiesole, e opera di una o due boteghe: queste traducono schemi tradizionali in un peculiare linguaggio di origine ionica con particolare predilezione per forme rigonfie e poco articolate.

Fig. 57. Cippo chiusino in pietra (500-490 a. C.), di provenienza ignota. Roma, Museo Barracco. Questo cippo con scene di compianto funebre (nelle figg.), di addio e di vita quotidiana (preparazione del corredo di una sposa?), rappresenta il livello medio della produzione dei cippi, dei segnacoli e delle urnette di Chiusi attorno al volgere del secolo; così come il successivo, costituisce un documento prezioso della recezione di modelli greci tra tardo arcaismo e incipiente stile severo.

colo colossali in tufo da Orvieto (ca. 540 a. C.) alle stele e cippi di Fiesole, realizzati in pietra serena da officine locali sotto forte influenza chiusina nella seconda metà del VI secolo, e a loro volta ispiratori di cippi e segnacoli dell'ancor più provinciale mondo dell'Etruria padana.

La scultura in pietra, così marginale alla produzione dell'Etruria più ricca e tanto di rado importata dall'area greca (in questo caso si tratta di sculture in marmo), non riuscirà mai a soppiantare quella in terracotta, che, con l'ingresso delle nuove procedure di fusione cava e con l'ampliamento in ambito pubblico e privato della committenza nella seconda metà del secolo, si stabilizza come forma principale della plastica locale. Della scultura monumentale in bronzo

Fig. 58. Cippo chiusino in pietra (490-480 a. C.), di provenienza ignota. Roma, Museo Barracco. Le scene raffigurano un combattimento (nella fig.), una partenza di cavalieri e la vestizione di un oplita.

Fig. 59. Antefissa fittile ceretana (530-520 a. C.), provenienza sconosciuta. Collezione privata. È uno dei tipi di antefissa che si accompagna alle lastre dell'estrema « prima fase » (cfr. fig. 47), espressione compiuta dei modi ionici profondamente radicati a Cere.

Fig. 60. Sarcofago fittile, detto « degli Sposi » (530-520 a. C.), da Cere. Roma, Museo di Villa Giulia. Capolavoro indiscusso, con gli altri due esemplari analoghi di Parigi e Londra, della coroplastica arcaica ceretana, documenta — con l'uso degli stampi per i volti — il rapporto stretto esistente tra terracotta e bronzo.

non si hanno che pochi esempi superstiti, come vedremo; al contrario, della sua matrice, la duttile terracotta, le testimonianze sono molteplici e importanti e consentono di individuare due grandi centri di produzione con caratteri innovativi, Cere e Veio, e centri minori, legati soprattutto alle manifestazioni vascolari, tra i quali il più importante è certamente Chiusi. A Cere conosciamo un'intensa produzione di lastre fittili e di antefisse a protome femminili (fig. 59) per il rivestimento di edifici a partire dalla metà del VI secolo, di pronunciatissima matrice ionica, che nel corso del penultimo e dell'ultimo venticinquennio del secolo acquista connotati vieppiù legati all'esperienza diretta greco-orientale recata da artigiani della diaspora ionica, i quali dovevano trovare in questa città filellenica, con un proprio *thesauròs* a Delfi, uno dei centri più facili e di migliore accoglienza. Non solo lastre decorative di edifici a stampo o dipinte,

Fig. 61. Particolare della fig. precedente.

ma grandi acroteri a tutto tondo, come quello con Eos e Kephalos (530 a. C.) o « sarcofagi » (in realtà cinerari) come quelli di Villa Giulia (figg. 60-61) e Parigi (520 a. C.), tanto ricchi di decorazioni di superficie quanto attenti alla definizione di piani morbidi e sfuggenti, ci illustrano la raffinatissima temperie di quegli anni. Ai decenni finali del secolo dobbiamo collocare una svolta, impressa dalle conquiste anatomiche e spaziali della ricerca peloponnesiaca e attica alla cultura figurativa greca, che nella coroplastica cerite si risolve in una maggiore attenzione naturalistica per le composizioni e per i rendimenti di panneggi, di anatomie e di volumetrie più sentite. La varia fortuna di questa svolta traspare da opere tutte fra loro apparentate, decorazioni di templi, come il tempio B di Pyrgi o il tempio di Vigna Marini, e cinerari fittili di proporzioni ridotte, nelle quali tuttavia il tessuto ionico di fondo resiste saldamente, soprattutto nel permanere di arcaismi nelle terminazioni a coda di rondine dei

panneggi, nelle corolle di riccioli delle capigliature: ma la svolta, ad onta di tutto questo, è visibile e non di poca portata. Le conseguenze si possono apprezzare in opere a cavallo tra tardissimo arcaismo e stile severo: l'impressionante e male edito complesso di decorazioni templari di Satrico nel Lazio (fig. 62) realizzato come il precedente di pieno VI secolo da maestranze ceretane intorno al 480 a. C., appare ormai ricco di drammatica tensione e di straordinarie soluzioni compositive, con spunti di monumentalità a volte grandiosa, come nella straordinaria figura colossale di Zeus, nella quale si coglie già lo spirito dell'incipiente stile severo. Siamo qui in presenza dei vertici della scuola ceretana: le composizioni di sapore quasi pittorico acquistano forti accenti di una plasticità che prelude a quella della grande ondata di stile severo, ma che qui vive con tutto il retaggio decorativo della tradizione locale profuso nei panneggi, nelle capigliature e nelle barbe, nella ricca policromia dell'insieme. L'influenza di questo linguaggio ceretano si coglie anche altrove, come nel bell'acroterio del tempio dei Sassi Caduti di Faleri (fig. 63), e in particolare in opere estreme di committenza privata « medio-alta », quale il coperchio di cinerario fittile con giovane recumbente da Cere (fig. 64), dove le tensioni di stile severo si avvertono appena, pur nella volontà di superare l'iconografia tradizionale del banchetto aristocratico locale con moduli di contenuta nudità tutta ellenica.

L'altra scuola, quella veiente, sperimenta anch'essa terracotte di « prima fase », ma con un repertorio di antefisse più limitato di quello cerite: tuttavia, il prestigio degli *ateliers* di coroplastica di Veio è senza dubbio assai grande già nel decennio 540-530 a. C., se matrici veienti sono servite a decorare edifici coevi di Roma e di Velletri e se, come sembra probabile, ad artisti di Veio o di formazione veiente si possono attribuire le terrecotte a tutto tondo di acroteri e donari del santuario romano di S. Omobono, identificato con il tempio di Fortuna eretto dal re-*tỳrannos* Servio Tullio. È interessante al riguardo notare che la fase della Regia di Roma, attribuibile al periodo dalla tradizione assegnato al regno dell'ultimo dei Tarquinii, appare decorata invece con terrecotte architettoniche di fabbricazione ceretana. Lo ionismo degli *ateliers* veienti è meno coerente di quello acclimatato a Cere, ma non per questo meno

Fig. 62. Antefissa fittile (490-480 a. C.), dal tempio di Mater Matuta di Satrico. Roma, Museo di Villa Giulia. Prodotta da un gruppo di coroplasti molto verosimilmente ceriti, la decorazione del tempio laziale è ricca di ricordi arcaici e di spunti formali nuovi che presagiscono l'affermazione dello stile severo.

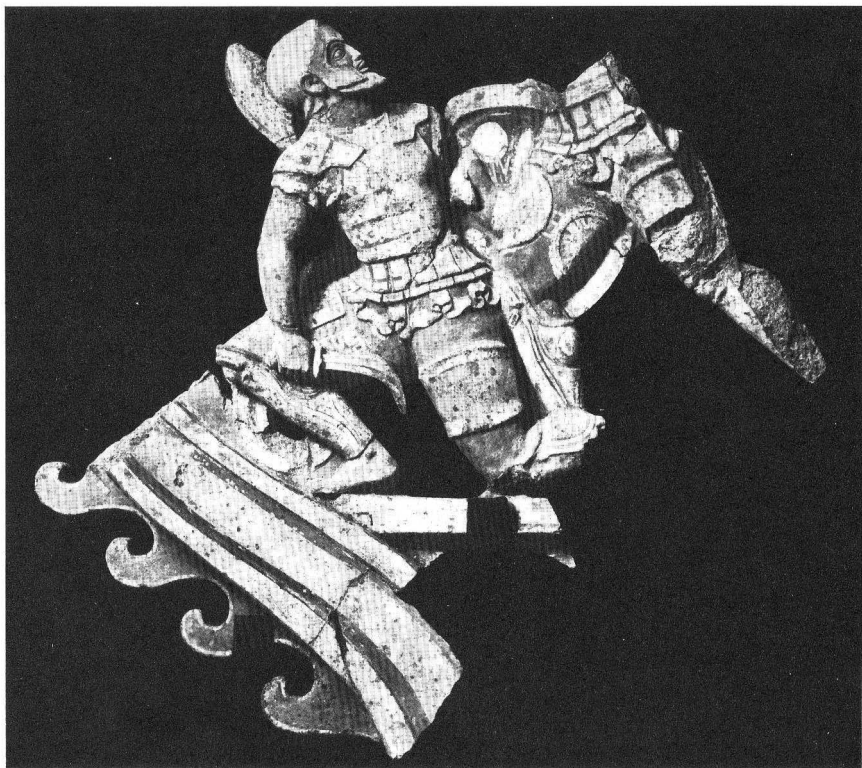



Fig. 63. Acroterio fittile (490-480 a. C.), dal tempio dei Sassi Caduti di Falerii. Roma, Museo di Villa Giulia. Esempio isolato di grande terracotta templare tardo arcaica di livello elevato nella capitale falisca, l'acroterio mostra due guerrieri in combattimento: la policromia arricchisce il rilievo assai basso e conferisce un aspetto ancor più pittorico alla scena.

intriso di quel gusto ionico « internazionale » che vena l'intera cultura artistica del periodo: prevalgono elementi di più netto carattere espressivo a scapito dell'eleganza morbida e un po' calligrafica dei più « ionici » prodotti di Cere, come un semplice confronto fra le antefisse delle due scuole può dimostrare. Questa diversa matrice contribuisce forse in parte a spiegare la particolarissima qualità stilistica dell'*atelier* di Veio della generazione successiva, responsabile della decorazione a stampo e a tutto tondo del cosiddetto tempio dell'Apollo (figg. 65-67) e dominatore della scena nella coroplastica locale tra il 510 e il 480 a. C. La grande parata delle statue acroteriali raffiguranti scene di argomento delfico — appropriate per il culto oracolare della locale dea *Menerva* — dal ratto della cerva cerinite all'uccisione del serpente Pitone, doveva produrre un'impressione sorprendente nello spettatore che per-

Fig. 64. Coperchio fittile di cinerario (490-480 a. C.), dalla necropoli di Cere. Cerveteri, Museo. È l'ultimo esemplare di una serie di pseudo-sarcofagi (in realtà cinerari), cui appartiene anche il sarcofago « degli Sposi » (figg. 60-61). Vi si riconoscono affioramenti di incipiente stile severo.

correva la via processionale parallela al lato lungo del tempio e costituisce anch'essa una delle realizzazioni più alte dell'arte etrusca di tutti i tempi. I moduli stilistici sono tutti quelli del tardo arcaismo: panneggi calligrafici, attenzione alle qualità volumetriche e ai particolari anatomici, superfici ben delimitate e segnate con tagli nettissimi, qualità interamente riconducibili alle esperienze correnti in Etruria, ma anche in area greca negli anni finali del secolo. Eppure il risultato attinge livelli espressivi che vanno ben oltre i codici stilistici correnti. L'asciuttezza dei volumi, tutti però nettamente individuati, la forte carica di movimento, concentrata come potenziale piuttosto che tradotta nel reale, l'accuratissimo studio di correzioni ottiche che portano a torsioni in apparenza esagerate o ad eccessi di valorizzazione di linee e di muscolature, ma che ricompongono nell'occhio dello spettatore in basso e a distanza notevole un quadro « naturale » della scena e delle singole anatomie, sono alcuni dei tratti salienti del caposcuola (per il quale si è voluto richiamare il nome di Vulca, l'unico nome di artista etrusco a noi noto dalle fonti), che ritornano con diversi accenti nel resto della decorazione fittile del tempio e in doni votivi dei due decenni successivi, attri-

Figg. 65-66. Statua acroteriale fittile, detta « Apollo di Veio » (*a fronte*), e particolare della statua vista di profilo (*qui sopra*) (510-500 a. C.), dal tempio di Portonaccio di Veio. Roma, Museo di Villa Giulia. Opera tra le più celebri dell'arte etrusca, costituiva con l'altra figura superstite di Eracle e quella, tutta perduta tranne la testa, di Hermes, un gruppo raffigurante la lotta tra le due divinità per la cerva cerinite, un soggetto delfico come quello dell'altro gruppo acroteriale del tempio, con Latona e il piccolo Apollo in atto di uccidere il serpente pitone. Tutti questi gruppi e l'intera decorazione fittile del tempio (cfr. figg. 66-67) sono usciti dalla stessa officina.

Fig. 67. Antefissa fittile con testa di menade, parte della decorazione templare della fig. 65.

buibili allo stesso *atelier*. Il fondo di queste straordinarie realizzazioni sia di Cere che di Veio, tra la fine del VI e i primi decenni del V secolo, va comunque ricercato nella grande bronzistica, le cui radici in Etruria — si è più volte detto — affondano in una secolare pratica artigianale.

5. *La bronzistica e l'oreficeria.*

Pochi miseri frustuli, come il frammento di statua virile da Acqua Santa (presso Chiusi) o l'inedito frammento pure di statua virile da Sasso di Furbara (presso Cerveteri), ed un eccezionale *ex-*

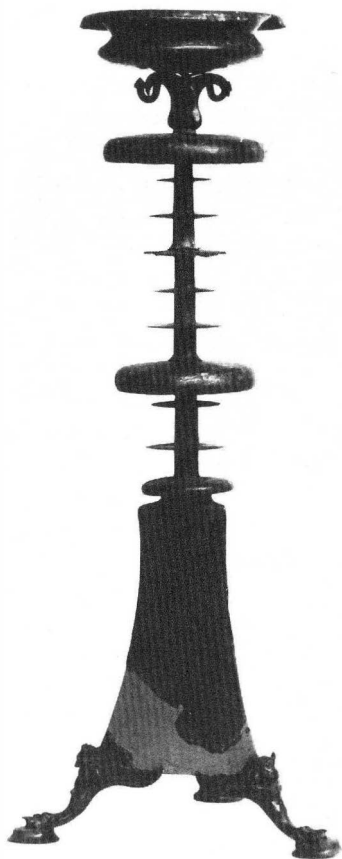



Fig. 68. Candelabro bronzeo (520-500 a. C.), da Vulci (?). Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Il grande candelabro è un prodotto molto impegnato delle officine bronzistiche etrusche di epoca tardo-arcaica; il modello appare ripetuto, con varianti nella decorazione, anche da candelabri bronzei provenienti da necropoli di area più settentrionale.

Fig. 69. Candelabro bronzeo (520-500 a. C.), di provenienza ignota. Roma, Museo di Villa Giulia. Il danzatore che orna il fusto ha tutti i tratti tipici dell'arte ionica; sul piano tipologico, i confronti migliori sono con prodotti vulcenti, ciò che giustifica una verosimile attribuzione del pezzo ad officina di Vulci.

voto di Roma, la Lupa Capitolina, sono tutto quanto possediamo della grande scultura in bronzo etrusca di epoca preclassica. Eppure, questo panorama, modestissimo quantitativamente (ma non troppo più modesto di quello coevo di area greca), qualitativamente è sufficiente per darci la misura del livello e delle intenzioni della plastica monumentale bronzea del paese. La tecnica della fusione cava è posseduta in maniera eccellente e le rifiniture a bulino sono anch'esse di prim'ordine. L'asciuttezza delle forme, il calligrafismo dei rendi-

menti anatomici e la forte carica espressiva della Lupa sono sufficienti a farci istituire paralleli, se non strettissimi, almeno apprezzabili, con le opere coeve dell'*atelier* di Veio degli stessi anni dall'iniziale V secolo: anche qui basti accennare all'identità di stilizzazione « a fiamme » del pelame del bronzo romano e a quella della criniera della *leonté* (pelle di leone) dipinta di Eracle del gruppo fittile del santuario cosiddetto dell'Apollo. Questi confronti e i luoghi di trovamento dei pochi frustuli sopra accennati inducono una volta ancora a riconoscere in Cere e in Veio i centri principali, anche se forse non gli unici, della bronzistica monumentale tardo-arcaica d'Etruria.

Un precedente e poi un riflesso stilistico di questa grande arte sono da ravvisare nella produzione dei piccoli bronzi fusi, sia statue votive assai diffuse dall'iniziale VI secolo in tutta l'Etruria settentrionale, sia *appliques* a tutto tondo di vasellame prezioso o semiprezioso, crateri, lebeti, tripodi, bacili, *oinochòai*, *hỳdriai*, candelabri (figg. 68-69), che hanno una diffusione vastissima in Etruria e fuori d'Etruria. La cerchia settentrionale, che fa verosimilmente capo a Populonia e soprattutto ad Arezzo (dove si intravede la precoce formazione di una industria, destinata a fasti di notevole rilievo tra età classica ed ellenistica), produce bronzetti votivi assai schematici e primitivi lungo gran parte del VI secolo, figurette maschili e femminili di offerenti e animali in miniatura, che creano il precedente iconografico per tanta parte della produzione schematica dell'ambiente italico più o meno direttamente a contatto con le regioni centro-settentrionali etrusche. È purtroppo incerta l'attribuzione a centri precisi di molti dei materiali di grandi depositi arcaici scoperti in Etruria settentrionale o in adiacenti aree dell'Etruria Padana e dell'Umbria, dal Falterona a Brolio (fig. 70), da Trestina a Monteguragazza: non è improbabile che in questi depositi, in cui non mancano bronzi di provenienza certamente greco-orientale (soprattutto protome di grifo di lebeti di varia misura), una parte non piccola sia uscita da officine meridionali, come appare virtualmente certo per molti dei bronzi laminati rinvenuti nelle stesse aree. Come si è già più volte accennato, il carattere di deposito di valore e la facile trasportabilità di oggetti in bronzo fuso e laminato ne accelerano la circolazione su aree assai vaste, rendendo difficile l'indi-

Fig. 70. Figura di guerriero in bronzo (560-550 a.C.), da Brolio. Firenze, Museo Archeologico. Il bronzetto, con altri due simili e una figura femminile, doveva appartenere alla decorazione di un oggetto (mobile o calice), come prova il perno sulla testa. Rapporti con prodotti dell'Etruria centro-settentrionale consentono di ipotizzare un'attribuzione ad officina chiusina, cui pure possono essere riferiti altri pezzi del deposito.

viduazione di cerchie officinali. È certo comunque che allo scadere del VI secolo la bronzistica settentrionale, tra Populonia e Arezzo, si apre ai modelli tardo-ionici e realizza statue perfettamente in linea con il gusto corrente; non fa perciò meraviglia trovare ad Arezzo intorno al 470 a. C. una sontuosa decorazione templare in terracotta con un fregio ad altissimo rilievo raffigurante una battaglia, appoggiato — con una soluzione tettonica inedita — alla sima frontonale. L'importanza di queste fabbriche settentrionali si rivelerà in special modo nel corso del V secolo. A Chiusi un'attività di bronzisti sin dall'orientalizzante è resa certa dalla fabbricazione locale di ossuari configurati schematicamente (i cosiddetti canopi), realizzati in impasto, ma talora anche in bronzo tra 650 e 550 a. C., e da suppellettili di accompagno di queste caratteristiche sepolture: le terrecotte architettoniche di Murlo, ove compaiono antefisse realizzate su modelli delle maschere laminate di canopi, ne sono implicita conferma. La serie recente, della prima metà del VI secolo, di teste canopiche a tutto tondo, fornita di una robusta volumetria, dimostra come la cultura chiusina sappia adeguare la propria tradizione spontanea di antropomorfizzazione alle suggestioni subdedaliche di origine greca, creando prodotti originali e intensi: la strada di questa ellenizzazione passa certamente da Vulci, che aveva conosciuto nell'orientalizzante antico le suggestioni della spinta antropomorfa dei canopi con le singolari sfere e mani bronzee della tomba del Carro di Bronzo e che nell'orientalizzante recente aveva prodotto l'eccezionale canopo pure bronzeo femminile in forma di busto dalla tomba di Iside (fig. 71). Il rapporto tra questo bronzo vulcente e la produzione di impasto chiusina è troppo stretto per essere casuale, e dobbiamo supporre che la bronzistica locale di Chiusi, ancora legata a forme tardo-orientalizzanti per la prima parte del VI secolo (e ne fanno fede i bronzi dal tumulo di Castellina in Chianti), sia alimentata da suggestioni — se non forse da spostamenti di artigiani — dalla fiorente metropoli della costa.

A Vulci infatti è possibile seguire come la bronzistica di VI secolo rinnovi tra 570 e 550 a. C. il proprio patrimonio decorativo di tradizione orientalizzante adeguandolo ai modelli ionici più diffusi: abbandonate o trasformate alcune forme di vasellame, la produzione più impegnata si orienta su tripodi dai sostegni fusi, su candelabri, su bacili, tutti ornati da figure isolate o in gruppo, che consentono agli artigiani virtuosismi di grande effetto. Il decorativismo è talora sovraccarico, come nelle *appliques* fuse degli stupendi tripodi, che tendono a confondere figure umane o animali nella trama dell'ornato vegetale; in ogni caso è in questa produzione più elevata (un tripode vulcente raggiunge come *ex-voto* l'acropoli di Atene)

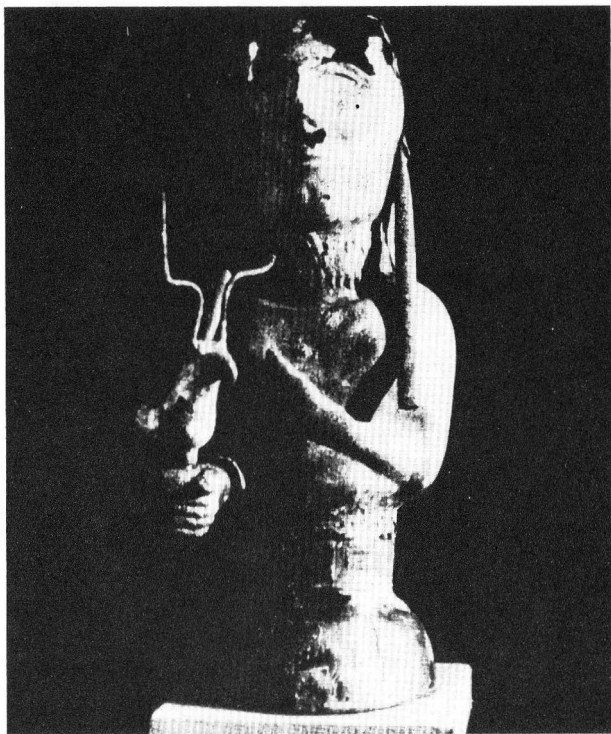



Fig. 71. Canopo bronzeo (inizi del VI sec.), dalla tomba di Iside di Vulci. Londra, British Museum. Il pezzo, di difficile lettura a causa dello stato precario di conservazione, ha notevole importanza sia tipologicamente che stilisticamente, per individuare tanto l'estensione dell'area di antropomorfizzazione dei cinerari (cfr. figg. 40, 52) quanto la continua importanza della bronzistica vulcente.

che percepiamo l'osmosi continua tra grande arte e arte applicata ed è Vulci che, soprattutto per il bronzo fuso, detiene un'indiscussa *leadership* su tutta la bronzistica etrusca, un primato, questo, confermato dalla diffusione e dal livello tecnico-stilistico del vasellame più corrente prodotto a Vulci, nel quale le parti fuse si limitano alle anse con semplice ornato vegetale.

Come Chiusi, anche Orvieto sembra dipendere dalle grandi esperienze vulcenti, quantunque non siano da escludere relazioni aperte a Cere e più in generale — grazie alla grande via fluviale del Tevere — con l'estremo Sud dell'Etruria. La produzione orvietana, oltre al vasellame laminato corrente e ad una piccola plastica fusa

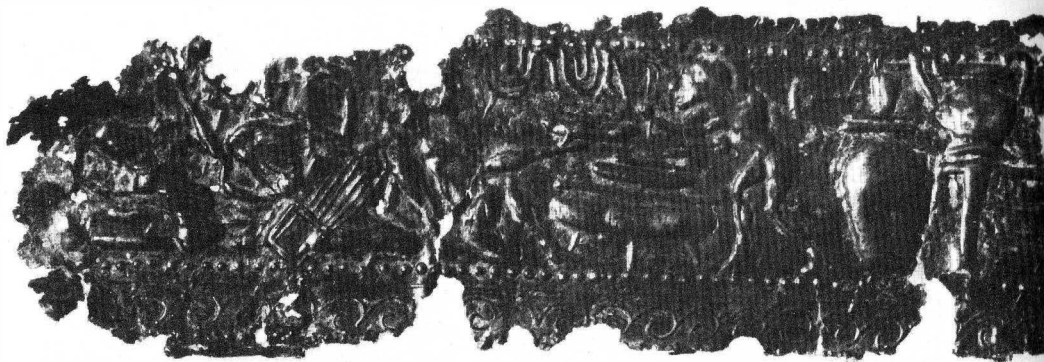



Fig. 72. Lamina bronzea sbalzata (fine del VI sec.), da Bomarzo. Roma, Museo di Villa Giulia. Queste lamine, finemente sbalzate con scene di vario genere (qui figura un simposio dionisiaco), sono un piccolo capolavoro, nervoso ed efficace, di un'officina bronzistica, forse orvietana.

di destinazione votiva, anch'essa di qualità senz'altro media, punta piuttosto sul bronzo sbalzato. Prodotti trovati ad Orvieto, come il disco con Gorgone al museo Faina, o provenienti da aree di influenza orvietana, come i frontali di carri da Todi e da Monteleone di Spoleto o le lamine di Bomarzo (fig. 72), esprimono un gusto nel quale la tradizione ionica di fondo si esprime in forme ora provinciali, ora impacciate ed incerte, a segnalare una limitatezza dell'orizzonte culturale locale; suggestioni della toreutica delle città costiere vengono tradotte in modi semplificati dalle forme tondeggianti e non articolate, sulle quali una decorazione di superficie spesso casuale riversa il ricordo di esperienze più antiche e inorganiche.

La bronzistica di Cere, al pari di quella di Veio, ci appare dai contorni meno definiti, per la estrema povertà quantitativa di materiali di provenienza locale. Tali contorni diverrebbero molto più precisi e chiari, se potessimo con certezza attribuire all'una o all'altra delle due città il vistoso insieme di bronzi che rappresentano la concreta espressione della committenza di *principes* di centri minori del territorio perugino, Marsciano e Castel S. Mariano. Candidata migliore appare senz'altro Cere, per la raffinatissima eleganza ionica delle figure che ornano lamine di rivestimento di carri, di sostegni di tripodi, di mobili, e di *appliques* fuse, rinvenute anch'esse in grandissima quantità, un'eleganza perfettamente coerente con il tono generale della cultura locale di Cere tra 550 e 520 a. C., già rilevato nella coroplastica; un tono che in questa serie di opere preziose sustanzia iconografie mitiche complesse e rendimenti attenti più alla grazia che all'efficacia della narrazione. Se veramente ceretani sono questi bronzi, non possiamo che confermare il giudizio sulla cultura

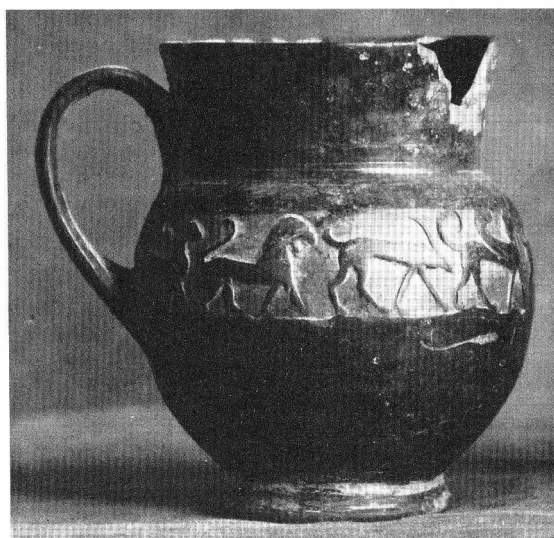
profondamente ellenizzata di Cere, al tempo stesso lasciando forzatamente in ombra le caratteristiche — che abbiamo visto tutte peculiari nella coroplastica — della rivale Veio.

Un breve cenno al connesso artigianato dell'oreficeria può precisare meglio il quadro finora tracciato. La maggioranza degli ori arcaici, ora quasi esclusivamente ornamenti personali, come fibule, orecchini a bauletto e a disco, anelli, collane, piccoli pendagli, proviene da Vulci; il resto della produzione, di quantità più ridotta, ha origine da Cere. Vulci, che ha assunto da tempo funzioni (e mercato) già di Vetulonia e di Marsiliana, si caratterizza per prodotti più semplici, meno elaborati sia sul piano tecnico, con una granulazione disposta in forme essenziali, sia sul piano stilistico; la tipologia dei gioielli è ormai tutta greco-orientale, ma non mancano consonanze con la grecità occidentale, ancora una volta dovute essenzialmente a comunanza di fonti sia dell'ispirazione che di manodopera specializzata. Cere si distingue invece per prodotti più raffinati e complessi, di grande effetto decorativo, sempre coerenti con il livello e il tipo di cultura della città. Botteghe locali, di tono più provinciale, i cui scarsi prodotti sono stati rinvenuti in tombe del luogo o dell'area di influenza, sono probabilmente da riconoscere a Veio, a Chiusi e forse a Populonia.

6. *La ceramica.*

La produzione, ormai su scala di manifattura, del bucchero di VI secolo rappresenta una saldatura appropriata tra mondo della toreutica e mondo della ceramica. Le indicazioni che ci provengono dal bucchero a stampo sono quanto mai preziose per individuare sia le correnti dominanti del gusto sia i rapporti tra centri diversi per la diffusione di motivi e di tecniche della decorazione, a loro volta indizi per più ampi movimenti di idee e di manodopera. La tecnica della stampigliatura, tentata nella fase sperimentale ceretana di metà VII secolo, viene riesumata per le cariatidi dei calici tetrapodi un po' ovunque nel corso dell'orientalizzante recente; a Vulci tuttavia la stampigliatura contemporaneamente si diffonde come metodo di più rapida ornamentazione di anse e dei punti di attacco di queste al corpo dei vasi, soprattutto di quelli di grandi dimensioni, con un repertorio piuttosto limitato di tipo vegetale e qualche rara protome umana, che si accompagnano sovente a ricordi dell'antica decorazione graffita. A questa tradizione vulcente (e in parte ai *pìthoi* e ai bracieri ceretani orientalizzanti) si riattaccano le officine del cosiddetto bucchero pesante, fra loro collegate, di Orvieto e di Chiusi

Figg. 73-74 (*qui sopra e a fronte*). Buccheri decorati a stampigliatura e a cilindretto (VI sec.), da Orvieto (?). Già Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. La campionatura di buccheri qui presentata illustra forme e tecniche della decorazione stampata di fabbrica orvietana, strettamente imparentata a quelle vicine di Chiusi (per i buccheri stampigliati) e di Tarquinia (per i buccheri a cilindretto).

(figg. 73-74), che, attorno alla metà del VI secolo, usano la stampigliatura e le appendici plastiche su scala molto vasta, innovando anche l'ormai standardizzato quadro della tipologia vascolare in funzione di servizi da mensa complessi: l'operazione è molto interessante, in quanto rivela una vivace mistura di elementi convenzionali con altri di tradizione locale o comunque estranei alla tipologia

trasmessa sia della morfologia (foculi, sostegni, brocche e calici con coperchio) che dell'ornamentazione. Quest'ultima è talmente ricca da sconsigliare un sia pur sommario catalogo: ma è opportuno sottolineare che questo repertorio, come quello usato nelle decorazioni miniaturistiche stampigliate a cilindretto (da pochissimi *ateliers* attivi in prevalenza con coppe e calici), è ricco di elementi di retaggio orientalizzante mescolato ad innovazioni di gusto ionico, e che i legami tra questa produzione e la metallotecnica sono innegabili e strettissimi, come mostrano ovvi confronti tra i repertori decorativi dei buccheri pesanti e lavori di toreutica locale poc'anzi ricordati.

La ceramica dipinta vede un rapido e generale tramonto a metà del VI secolo delle botteghe etrusco-corinzie, in conseguenza del più generale collasso delle importazioni e della produzione di Corinto. È tuttavia interessante notare che queste officine proseguono la produzione di ceramica dipinta, ma non più figurata, per il consumo di vasellame comune, che si affianca ad altre produzioni minori, ora retaggio di botteghe orientalizzanti (impasti rossi, la cosiddetta « tardo-ceretana » e così via), ora innovazioni di modesti figuli sotto l'influenza di prodotti commerciali ionici (ceramiche a fasce, ecc.). La nuova metecia dei ceramisti ionici si affaccia verso la metà del VI secolo con un pittore, detto di Paride, iniziatore a Vulci di una produzione cosiddetta « pontica » (fig. 75), una classe ceramica destinata al consumo di lusso come modesta concorrente o supplemento di quelle di importazione, attiche, ioniche, calcidesi e, in minor misura, laconiche. La produzione sua e della sua piccola bottega, attiva per un ventennio o poco più, è concentrata su piccoli vasi (anfore, calici, *skỳphoi*, piatti) e in una prima fase predilige temi narrativi complessi, per poi orientarsi su soggetti più banali, con una perdita della ricchezza decorativa di sovradipinture e di dettagli: le sue origini vanno verosimilmente ricercate in area ionica settentrionale, anche se alcuni particolari decorativi, come l'ornato vegetale e i filari di volatili, sembrano ricordare modi dell'area milesia. L'importanza di questo *atelier*, di gran lunga maggiore del modesto decoratore delle pochissime anfore del cosiddetto « gruppo di Northampton » (altro ceramista nord-ionico attivo a Vulci negli stessi anni), è sostanzialmente da ricercare nella sua rispondenza e nel suo concorrere a formare un gusto ionico nella pittura vascolare, con tutti gli ovvi riflessi (e interferenze) nella grande pittura.

Sempre dalla Ionia settentrionale e negli stessi anni giunge a Cere un maestro ancor più impegnato del pittore pontico di Paride, il maestro « delle Idrie Ceretane », specializzato nella produzione di monumentali idrie da simposio con scene mitiche complesse e di altissima qualità pittorica, che rivelano una familiarità notevole con

Fig. 75. Anfora « pontica » (560-550 a. C.), da Vulci. Roma, Museo dei Conservatori. È un documento molto esplicito delle tendenze ioniche nella bottega vulcente che produce questa classe di vasi, essenzialmente anfore, *oinochòai*, piatti e *skỳphoi*.

Fig. 76. Idria « ceretana » (530-520 a. C.), dalla tomba I della via Diroccata di Cerveteri. Questo vaso, con l'accecamento di Polifemo (nella fig.) e la lotta tra Eracle e Nesso (sull'altro lato), è uno dei prodotti della fase intermedia dell'attività dell'officina, come mostra la perdita — rispetto ai vasi più antichi — della caratteristica policromia.

la pittura di grande scala (fig. 76). Anche questo dettaglio reca un contributo di rilievo alla comprensione dei fenomeni genetici della grande pittura etrusca arcaica. La sua scuola è ridotta a due soli collaboratori, probabilmente locali, che impoveriscono i tratti salienti di policromia e di ricchezza narrativa del maestro, forse più sotto il pesante influsso delle tecniche attiche coeve che per ineluttabile scadimento del livello di bottega. Come il maestro « delle Idrie

Fig. 77. Idria a figure nere del pittore di Micali (490-480 a. C.), di provenienza sconosciuta. Roma, Museo di Villa Giulia. L'idria è un prodotto tipico della fase più avanzata dell'attività del pittore: se ne può apprezzare qui la sicurezza del graffito e l'impegno per la composizione, equilibrata e distesa.

Ceretane » si specializza nella produzione di un solo vaso con l'evidente obiettivo di penetrare in un mercato dominato dalle importazioni, così l'altro piccolo *atelier* coevo di pittori vascolari ionici di stanza a Cere, quello « dei *dìnoi* Campana », concentra i suoi sforzi nella realizzazione di altri vasi da simposio, i *dìnoi* (più raramente importati dei grandi vasi di prestigio, come i crateri), con un linguaggio più modesto e meno aperto ai grandi temi narrativi; si è cercato di ricostruire l'attività di una stessa mano in Oriente, prima dello spostamento del vasaio, tra Smirne e Larissa, e poi a Cere, con conclusioni abbastanza convincenti e per certi versi emblematiche per la storia della diaspora ionica.

La generazione successiva, attiva negli anni finali del VI e in quelli iniziali del V secolo è dominata da un altro pittore ionico di Vulci, forse anche questo proveniente dalla Ionia settentrionale, il pittore « di Micali », che adegua il suo linguaggio ai canoni dominanti della ceramica attica a figure nere (fig. 77). Ma accanto a lui e alla sua prolifica bottega, altre officine sono presenti in Etruria, a Vulci e a Orvieto, che proseguono in forme ripetitive e ormai stanche nel V secolo, le tradizioni della tecnica a figure nere. Anche questo gruppo di pittori, e soprattutto il maestro « di Micali », ha notevole importanza, vedremo, per la comprensione della grande pittura.

7. *La grande pittura.*

Dopo le due esperienze orientalizzanti di Veio, un relativo silenzio cala per quasi mezzo secolo sulla nostra documentazione in fatto di grande pittura. Questo silenzio è rotto appena da due fatti significativi, l'apparizione delle prime pitture parietali a Tarquinia e dei primi *pìnakes* fittili a Cere. Due tombe tarquiniesi, le tombe « della Capanna » e « delle Pantere », databili nel secondo quarto del VI secolo, ci documentano su due fatti: l'una certifica l'avvio, sia pure in termini essenziali, di una tradizione tarquiniese di affreschi funerari destinata a durata plurisecolare, costituendo anche il primo esempio del tema — assai ricorrente in epoca arcaica — della falsa porta (*porta Inferi* o simbolo di un sepolcro inviolabile); l'altra, con grandi figure araldiche di pantere, dovute a mani non inesperte di decorazione di ceramiche etrusco-corinzie, ci illustra l'osmosi continua tra pittura minore, vascolare o decorativa, e affreschi funerari di scala monumentale, e il costituirsi di un modo « araldico » di concepire la decorazione del fondo della tomba, anche questi fatti di grande importanza per lo sviluppo della pittura funeraria di Tarquinia.

Fig. 78. Disegno di *pìnax* dipinto (530-520 a. C.), da Cerveteri. Cerveteri, Museo. Il pezzo, con una scena di ratto (Elena?), è di notevole qualità, apprezzabile anche nella riproduzione: se ne può godere il modo tutto ionico di vedere i profili e accennare alla delicatezza delle figure femminili.

I primi *pìnakes* fittili di Cere del 570 a. C. circa, versione etrusca dei greci *leukòmata*, tavole lignee o fittili imbiancate e successivamente dipinte, pongono un diverso ordine di problemi, ben evidenti dalla loro qualità stilistica, che, malgrado tratti indiscutibilmente ionici, non trova immediato riscontro nella coeva ceramografia. Questi *pìnakes*, le lastre delle due serie cosiddette « della Gorgone » e « Boccanera », sono grandi pannelli di terracotta rossiccia dipinti con un alto zoccolo a larghe fasce verticali, un fregio figurato ed un coronamento con motivi decorativi o figurati minori; i *pìnakes* erano destinati a rivestire le pareti di tombe della necropoli (lastre « Boccanera ») o di templi della città (lastre « della Gorgone »). La mano dei pittori delle lastre della serie « della Gorgone » e della serie « Boccanera », come quella dell'autore delle lastre della serie cosiddetta « Campana » (530 a. C.) e di altri delle molte lastre rinvenute in condizioni di conservazione assai diseguali nella necropoli e nella città di Cere e dall'abitato minore di Ceri (fig. 78), non

è rintracciabile tra i decoratori di vasi coevi; al contrario, alcuni frammenti di *pìnakes*, tutti di provenienza urbana, sono chiaramente attribuibili al maestro « delle Idrie Ceretane » e alla sua bottega (520 a. C.). Ciò pone alcuni problemi sull'estensione dell'attività di questi decoratori, in parte — la maggiore — senza relazione con la ceramografia coeva locale, in parte a questa collegata. Per tentare di risolvere almeno parzialmente la questione, dobbiamo rifarci a quanto si è osservato in precedenza sulle *équipes* di decoratori di edifici, e considerare che questi *pìnakes* presentano molti tratti comuni con le terrecotte architettoniche, a partire dall'impasto dei supporti fittili e dalla tripartizione della decorazione, che nelle lastre « Campana » esibisce addirittura il fregio di coronamento a baccellature di tipica ascendenza architettonica. Se uniamo questi dati ad altri rappresentati da vere e proprie lastre di rivestimento architettonico di « prima fase » — con il fregio, figurato e non, dipinto, e non stampato sull'argilla — già note da Cere ed ora nei recentissimi scavi rinvenute nella città in grande abbondanza, ricostruiamo per il periodo tra 570 e 500 a. C. l'attività di un numero imprecisato di botteghe di coroplastica, che, al pari dei già ricordati Damofilo e Gorgaso nel tempio di Cerere a Roma (484 a. C.), agiscono come *plastae* e come *pictores* su *crustae*; l'esempio di Cere è ripetuto nello stesso torno di tempo a Veio nel santuario di Portonaccio e a Vignanello, pure per un tempio. L'intervento del maestro « delle Idrie Ceretane » assume un carattere di eccezionalità, in una tradizione consolidata di *plastae-pictores* di *pìnakes*, che può spiegarsi bene con l'alto prestigio del suo operare, paragonabile a quanto avviene pochi anni prima nel Ceramico di Atene, dove un ceramografo del rango di Exekias si impegna nell'esecuzione di *pìnakes* di destinazione funeraria.

Dobbiamo dunque ricostruire, per la fase di pieno VI secolo della grande pittura, una intensa circolazione di manodopera che comprende ceramografi, pittori-decoratori di *pìnakes* e metecia girovaga e che spiega le grandi oscillazioni di stile e di mani riscontrabili nel complesso più imponente di pittura monumentale di Etruria a noi noto, quello delle tombe di Tarquinia. Prima ancora di esaminare brevemente le opere più significative di quest'ultima tradizione, e senza pretesa di scrivere una storia che deve ancora essere ripensata dopo le folgoranti scoperte tra 1958 e 1970, è opportuno mettere in rilievo che, dopo le realizzazioni sperimentali (570-530 a. C.) e a partire dal 530 a. C., si assiste ad un rapido diffondersi dell'uso di decorare pittoricamente almeno i timpani delle tombe (sono circa 70 le tombe di quest'epoca ornate solo da fasce policrome), con la conseguente creazione di un *humus* particolarmente

favorevole per lo sviluppo tanto del costume (e dunque della committenza) quanto del gusto, tutto improntato a modelli dello ionismo « internazionale »: ricordiamo questo, poiché non capiremmo tombe di qualità assai elevata senza le numerose sepolture dipinte con gli animali araldici nel timpano, o poco più (come le tombe « Avakian », « dei Leoni Rossi », « dei Leoni di Giada », « dei Tritoni », « n. 3098 », « n. 939 », « n. 3698 », « n. 1646 » e così via), tutte datate tra 530 e 510 a. C. e attribuibili a non più di due o tre botteghe (tav. I), dalle quali hanno tratto radici e sostanza le manifestazioni del trentennio successivo, indubbiamente più salde e legate ad un tessuto figurativo continuo.

La prima opera d'impegno dell'arcaismo pittorico tarquiniese è senza dubbio la tomba « dei Tori » (540 a. C.) (tav. II), opera da tempo riconosciuta come realizzata da maestranze della bottega di ceramica « pontica » di Vulci: la scala ridotta della ceramografia, che ritorna negli ornamenti dei timpani e del piccolo fregio sopra le porte delle due stanze minori è indubbiamente familiare al pittore più dell'affresco monumentale con l'agguato a Troilo dipinto fra le medesime porte, unico esempio conosciuto di affresco mitologico prima del IV secolo nel panorama degli affreschi tarquiniesi. Maggior sicurezza nella composizione e nella scala monumentale possiede l'affrescatore della tomba « degli Auguri » (tav. III), che intorno al 530 a. C. dipinge affollate scene di commiato, giuochi e danze funebri in uno stile vicinissimo ad affreschi di artisti ionici attivi a Gordion in Frigia. Questo pittore, di altissimo livello e verosimilmente immigrato dalla Ionia, è un vero e proprio caposcuola; la sua bottega realizza nell'arco di un ventennio altre opere con minor rigore, ma sempre con grande ricchezza compositiva e cromatica, tra le quali sembra possibile enumerare le tombe « dei Giocolieri » (tav. IV), « delle Olimpiadi », « del Pulcinella », « del « Topolino », « del Maestro delle Olimpiadi », « n. 1999 », « del Frontoncino ». Matrice sempre ionica hanno i pittori delle tombe « della Caccia e della Pesca » (tav. V) e « Bartoccini », contemporanei al precedente maestro, ma di formazione assai diversa: il primo, cresciuto nel clima miniaturistico dei cosiddetti « Piccoli Maestri Ionici », ceramografi samii del terzo venticinquennio del VI secolo, disegna un banchetto, una danza, un ritorno dalla caccia e un piccolo manuale di tecnica piscatoria con tutta la grazia minuta del suo repertorio, ove il rapporto uomo-natura risulta completamente squilibrato a favore di quest'ultima; il secondo, più anziano e meno sicuramente diretto rappresentante della metecia ionica, nella stanza centrale della tomba giuoca tutto sull'effetto decorativo « ad arazzo » del soffitto e delle pareti e sulla singolare sovradipintura del minia-

turistico banchetto nel timpano, mentre nelle stanze minori, pur nella sua individualità spiccata, egli scopre un più preciso rapporto sia con i ceramografi pontici che con i *pìnakes* ceretani della serie « della Gorgone ». Ad un livello più modesto, e con ambigui ricordi di coeve esperienze di pittura vascolare e di *pìnakes* ceretani, ma anche della bottega del maestro della tomba « degli Auguri », si collocano il banchetto e le danze funebri della tomba « delle Leonesse » (520 a. C.), un'opera come le due precedenti apparentemente isolata, ma in realtà riconducibile al fertile terreno di quella committenza « media » cui si è fatto sopra cenno.

Il secolo si chiude, sia per la pittura vascolare che ad affresco, sulla morte del cromatismo vivace e delle composizioni agitate del quarantennio precedente, preludio del nuovo *èthos* dello stile severo e sintomo di una crisi dei valori edonistici e delle tensioni interne della società aristocratica etrusca. Ancora una volta del tutto isolata giganteggia la figura di un grande pittore di origine clazomenia, il maestro della tomba « del Barone » (tav. VI), che affronta la rappresentazione di successive scene di commiato dei membri della famiglia proprietaria del sepolcro, con uno studio raffinatissimo di simmetrie compositive incrociate all'interno delle singole pareti e tra parete e parete, simmetrie sviluppate anche nell'equilibrio e nelle rispondenze delle sobrie campiture dei pochi colori austeri e brillanti. A questo capolavoro corrisponde l'adeguamento ai nuovi indirizzi monocromatici della tradizione da parte della bottega della tomba « degli Auguri », ben visibile in una fitta serie di opere della stessa scuola databile al passaggio tra i due secoli (tombe « n. 1701 », « del Morto », « del Vecchio », « della Porta di Bronzo », « delle Iscrizioni », « del Morente », « dei Vasi Dipinti », « del Teschio »), che ripete, canonizzandoli sul piano sia sintattico che disegnativo, elementi elaborati dalla scuola e dalla tradizione — dalle false porte agli alberelli e alla decorazione del *columen* —; tipica è l'insistenza della scuola sui temi della danza, del *kòmos* (tavv. VII e VIII) e dei giuochi funebri, occasioni per esprimere i vieti e declinanti valori di movimento e di festa della cultura arcaica, cui la bottega e i suoi clienti erano fortemente legati.

Ma anche nell'alveo di questa tradizione il nuovo si andava affacciando e non solo con l'aristocratica sobrietà del pittore delle tombe « del Barone ». Un'altra opera di alta qualità della stessa epoca — dalla concezione inusitata, ma che svela come le tombe arcaiche di Tarquinia fossero sostanzialmente pensate quali trascrizioni pittoriche della tenda per la *pròthesis*, l'esposizione del defunto, attorniata dai giuochi e dalle danze funebri —, la tomba « del Cacciatore », esprime l'esigenza di raffigurare valori eroici in forma allu-

siva, tutta ideale (tav. IX): la tomba è concepita come un padiglione di caccia dall'intelaiatura lignea, donde pendono cappelli da caccia, e prede animali, coperto da una pesante stoffa bordata di un alto arazzo con scene sempre venatorie e cinto da un velo leggero che consente di vedere oltre la tenda, con audaci trasparenze, i prati e un daino. La sobrietà cromatica delle pareti contrasta con l'astratta policromia dell'arazzo concepito a « patchwork », rivelando il clima figurativo di transizione dell'opera, dove le tradizioni ioniche delle trasparenze e dello stesso fregio dell'arazzo sono piuttosto ricordi che forme realmente vissute e sentite. Qui, come nelle più alte realizzazioni della coroplastica del tardissimo arcaismo, si avverte l'afflato del nuovo, già da tempo in gestazione nei principali centri insulari, attici, peloponnesiaci, della cultura greca, e approdato in Etruria con le ultime ondate di diaspora ionica ad interpretare l'incerto momento storico dell'iniziale V secolo, dove l'espansione delle forme urbane e dei gruppi aristocratici aveva raggiunto il vertice di uno sviluppo apparentemente indefinito.

CAPITOLO QUARTO

Il V secolo

1. *Il quadro storico generale.*

Le drammatiche vicende conseguenti alla fine della *pax Persica* nell'Oriente tra 480 e 479 a. C. toccano, com'è noto, anche l'estremo Occidente, dove i Cartaginesi, tradizionali alleati degli Etruschi, subiscono un tragico rovescio ad Imera nel 480 a. C., cui fa seguito l'altrettanto drammatica sconfitta navale etrusca per mano ancora una volta siracusana a Cuma nel 474 a. C. Fino a quel momento, la crescita economico-sociale dell'Etruria — e particolarmente di quella meridionale — era apparsa continua e sicura: città sempre più popolate, nuove e grandi fondazioni templari, organizzazione isonomica sempre più estesa delle città (a giudicare dalle necropoli), costituiscono il panorama dei decenni a cavallo dei due secoli. Ma le tensioni interne delle società urbane traspaiono dalle vicende della storia politica della città di frontiera per eccellenza, Roma, con l'avvio dello scontro patrizio-plebeo (tradizionalmente dal 479 a. C.), non meno che dalla documentazione archeologica, che, con le definitive distruzioni di centri minori come Murlo e Acquarossa, fa grandeggiare, isolate al centro di vasti territori, le grandi metropoli storiche degli inizi del V secolo.

A queste tensioni interne si aggiungono quelle esterne, costituite da spostamenti e turbolenze di popolazioni marginali della penisola, sabelliche e celtiche, che nel corso del V e fino agli inizi del IV secolo costituiscono forze tra le protagoniste dei profondi sommovimenti dello scenario politico-sociale dell'Italia antica, etrusca, latina e greca, di questo secolo. Le conseguenze di tutto questo travaglio costituiscono la « crisi » del V secolo, cui ci hanno abituato la critica storica e storico-artistica. In realtà, la vera crisi investe quei ceti intermedi, che tanta parte avevano avuto nella travolgente spinta urbana ed isonomica del secolo precedente, e quelle frange di me-

tecia, da tempo protagoniste di attive innovazioni tecnologiche e formali, la cui sussistenza dipendeva in larga misura dalla continua espansione sociale e dai consumi affluenti dalla vita urbana; la « crisi » è dunque insediata in ben precisi ambiti sociali e in un modello di sviluppo altrettanto preciso, quello etrusco-meridionale. Qui, come ho già avuto modo di sviluppare altrove, il vero volto della « crisi » è quello delle scelte economiche e politiche dell'oligarchia, indirizzate contro ceti affioranti dal complesso magma delle società urbane arcaiche e contro i consumi opulenti e le spinte in direzione della monetizzazione dei rapporti sociali, oltre che contro i consumi indotti dalla realtà politica. I risultati sono più che evidenti: l'emporio di Gravisca, l'unico da cui si possano misurare flussi e livelli culturali delle frequentazioni greche, si chiude alle presenze esterne, dal momento che la classe dominante impone a questi flussi controlli più diretti e verosimilmente centralizzati nell'*agorà*, con un probabile inasprimento di prelievi fiscali; nelle necropoli, i più ridotti doni funerari si concentrano in poche tombe, con una visibile riduzione di nuove costruzioni sepolcrali (una recente statistica ha calcolato in 114 le tombe dipinte per il periodo 550-500 a. C., contro 20 per il periodo 500-450 a. C. e 17 per il periodo 450-400, con una contrazione di famiglie « emergenti » rispettivamente da circa 60 a 10 e 9); le grandi opere pubbliche, nota dominante del tardo arcaismo, dopo il 470 a. C. virtualmente scompaiono, per riapparire oltre un secolo più tardi; cessa quasi del tutto il commercio marittimo verso le Gallie dominato dai centri di Vulci e di Cere per buona parte del VI secolo.

L'asse politico-economico, con i suoi consumi opulenti, si sposta ora verso l'area interna e settentrionale e verso l'etruschità padana. Le città dell'interno e del Nord, da Volsini ad Arezzo, forse già fortemente indirizzate verso formule oligarchiche, certo con uno sviluppo urbano più rallentato ed un maggiore equilibrio tra città e campagna, offrono un'immagine di evoluzione più omogenea, frutto della loro condizione socio-economica or ora rilevata, ma anche di un diverso peso che le aree appenniniche ed adriatiche hanno nel complesso dell'economia e della politica peninsulari: un ricordo significativo di questo « inorientamento » delle città dell'interno è forse la tradizione, riportata da Plinio, delle centinaia di città umbre conquistate dagli Etruschi. Ancor più evidente è la rapidità dello sviluppo del mondo dell'Etruria padana, che su scala ampliata a livello regionale sembra riprendere il modello di funzionamento delle grandi città meridionali, dove alla metropoli corrisponde Felsina-Bologna, all'emporio il porto ellenizzato di Spina, brulicante — oltre che di Greci — anche di Etruschi, Veneti, ed Umbri, e titolare come

Cere di un *thesauròs* a Delfi, e ai centri minori del territorio (gli *oppida* e i *castella* delle fonti) intere città coloniali come Marzabotto, Casalecchio sul Reno e Mantova. L'opulenza e l'importanza economica di tutta questa regione, con i particolari concentramenti di ricchezza (importazioni di ceramiche attiche e bronzi di fabbricazione etrusca) nelle necropoli felsinee e spinetiche, hanno uno specifico retroterra nelle immense riserve granarie della Valle Padana ed un riflesso altrettanto preciso nella funzione di tramite commerciale sia greco che etrusco verso le regioni a Nord, dall'area venetica ed illirica fino alle zone celtiche dell'Europa Centrale, ove dal V secolo cominciano ad apparire importazioni dall'area etrusca, fondamentalmente oggetti di bronzo, e in particolare le ambitissime brocche « a becco » (le cosiddette *Schnabelkannen*) di origine vulcente.

2. *Le strutture dell'artigianato.*

Si è fin qui descritta un'organizzazione della produzione artigianale extra-domestica come un flusso alimentato in maniera sostanziale da apporti stranieri, in prevalenza greci, munito di un ben preciso bagaglio di innovazioni tecniche e stilistiche e tendente a stanziarsi in aree prefissate, in genere con forti connotazioni emporiche, dove l'eventuale bottega viene sovente a formarsi con l'apporto di manodopera in prevalenza locale (e dove di pari passo si costituisce la bottega locale); questa metecia può diventare « sedentaria » quanto più ampio è il campo della committenza, con il risultato che le commesse eccezionali tendono a valersi di manodopera artigiana altrettanto eccezionale e dunque potenzialmente non « sedentaria » o in ogni caso non « locale ». Questo modello, in sé fortemente astratto, sembra comunque corrispondere abbastanza bene alla situazione concretamente riscontrabile per l'orientalizzante e l'arcaismo etruschi, con una serie di puntuali richiami delle fonti — dal caso dei primi *plastae* Eucheir, Eugrammos e Diopos, alla commessa dei Tarquinii ad *artifices* etruschi per la decorazione del tempio di Giove Capitolino, al caso dei *plastae-pictores* Damofilo e Gorgaso — e con altrettanto precisi riscontri epigrafici, come le epigrafi in alfabeto e dialetto ionici del pittore « delle Idrie Ceretane ». Quanto alla centralità delle strutture emporiche per il costituirsi di specifici processi produttivi artigianali, e in particolare per la bronzistica, valgano i casi ben noti dell'*aes Corinthium*, il « bronzo di Corinto », e l'*aes Deliacum*, il « bronzo di Delo », come indicazione di una specifica lega e al tempo stesso sinonimico di una classe di produzione e di un centro della celebre *emporìa*, sì che il « bronzo tirrenico », ricordato più volte

per suppellettile varia, dalle trombe alle « lucerne » (evidentemente i candelabri), potrebbe ben dirsi latinamente *aes Volcentanum*.

D'altro canto, la struttura « a catena » di tutte le produzioni artistiche antiche — essa stessa implicita nel modello —, può ben essere dimostrata da un altro esempio, tratto ugualmente dall'ambiente etrusco, sia pure alla fine della sua storia: quello delle ceramiche aretine decorate a stampo, che traggono la loro linfa naturale dalla secolare industria del bronzo e della toreutica di Arezzo, oltre che dall'altrettanto tradizionale funzione svolta dalla città, come terminale di partenza per i mercati centro-europei (i principali consumatori, non a caso, delle ceramiche) e di centro produttore di ceramiche. Né minore importanza, soprattutto per la scultura in pietra, hanno le fonti delle materie prime, come ci insegnano la secolare tradizione antica dei marmorari di Paro e di Afrodisia o il caso più circoscritto, ma pertinente alla nostra materia, del nesso strettissimo intercorrente tra scultura vulcente arcaica ed ellenistica, produzione tarquiniese dei sarcofagi (ivi compreso il fenomeno di autonomizzazione di Tuscania con le più tarde produzioni fittili) e cave statoniesi — lodate da Vitruvio — dell'efficace nenfro.

La verisimiglianza del modello impiegato trova un'utile e interessante pietra di paragone nelle scelte politico-economiche delle oligarchie meridionali di V secolo. La fine della diaspora ionica precede solo di poco, con il breve interludio di surroga eginetica, la chiusura degli empori delle città del Sud allo scadere del primo venticinquennio del V secolo (sintomatica è la contemporaneità tra questa chiusura e l'apertura dell'emporio di Spina), e ambedue a loro volta precedono di poco la strozzatura della domanda di oggetti d'arte, che nel secondo quarto dello stesso secolo tocca i suoi minimi storici. Ma il modello ha sinora pressoché ignorato due importanti variabili. La prima è costituita dall'impatto che nel funzionamento del modello riveste l'importazione, non tanto come fonte di ispirazione per imitazioni eseguite localmente (che pure, abbiamo visto, giuoca un suo ruolo ben preciso, ma soltanto per la produzione minore, rivolta ad un pubblico meno abbiente), quanto come vera e propria produzione « delegata ». La storia della cultura etrusca è piena di questi fenomeni: se non vogliamo invocare le produzioni orientalizzanti più antiche sulla cui origine si discute, ricordiamo qui casi notissimi di intere classi di ceramica attica realizzata per la sola Etruria, come quelli delle officine attiche produttrici delle anfore tirreniche e delle anfore nicosteniche, alle quali ricerche recenti hanno aggiunto una forma specifica, il *kỳathos*, prodotto da botteghe ateniesi attive anche con altre forme e per altri mercati. Gli effetti di questa realtà sono ben apprezzabili in talune risposte

offerte dalle botteghe di ceramisti arcaici, non a caso immigrati ionici ben consapevoli della pressione esercitata sul mercato etrusco da siffatti flussi di importazione, i quali — si è visto — tendono ad operare solo su forme vascolari molto precise (sui *dìnoi* i pittori « dei *dìnoi* Campana », sulle idrie il pittore « delle Idrie Ceretane »), con l'ovvio fine di creare mode specializzate non del tutto concorrenziali con le dilaganti importazioni attiche.

L'altro aspetto è quello, fuor di ogni dubbio capitale, dei rapporti sociali di produzione che le classi dominanti impongono alla sfera produttiva dell'artigianato. Su questo fenomeno le nostre fonti sono purtroppo scarse, episodiche e niente affatto univoche. La fase più antica, corrispondente all'epoca orientalizzante media e recente, è quella non a caso più ricca di testimonianze etrusche, falische e latine, di firme di artigiani: la stessa frequenza con la quale gli artigiani firmano i loro prodotti è prova del loro *status* relativamente elevato, ma l'altrettanto frequente loro formula onomastica unimembre, composta da un nome unico di tipo non gentilizio, ci dice che il loro prestigio — e la loro libertà aggiungiamo — è solo il prodotto dell'ancora effettiva apertura sociale delle città in via di formazione. All'opposto versante cronologico, alla fine del VI secolo, due testimonianze epigrafiche ci dicono tutt'altro. Si tratta della firma di due pittori, quello della tomba tarquiniese « dei Giocolieri » e quello di un vaso della scuola del pittore di Micali, ambedue di evidente condizione servile. Di fronte a questi casi, intorno al 480-470 a. C., il caposcuola di un'importante bottega vulcente di ceramiche a figure rosse sovradipinte si firma in alfabeto calcidese come *Arnthe Praxias*, evidentemente un meteco che adopera il suo vero ed ellenicissimo nome, Praxias, come gentilizio, a testimoniare o a fingere una sua immissione nel corpo civico.

È difficile costituire un modello con elementi di certezza su tanto poche e contraddittorie testimonianze. Eppure qualche dato può essere utilizzato all'interno della più generale ipotesi di funzionamento delle strutture artigianali, per verificare alcuni assunti di indole generale. La fase più antica dell'orientalizzante sembra dimostrare che, nel forte sviluppo di forze produttive del periodo, la manodopera goda di relativa autonomia e libertà, anche se non di una parità di diritti con i membri della comunità; ciò può provare che la produzione artistica, ancorché marginale, sfuggisse in linea di massima al controllo diretto della classe dominante, e ciò perfettamente in linea con lo specifico insediamento urbano del ceto dei produttori artigianali, senza che questo implichi un'assenza totale di questo controllo diretto, testimoniato ad esempio dalla presenza di avori semilavorati negli strati più antichi del palazzo di Murlo. Questa

testimonianza, che va ad affiancarsi a quella dell'avorio non lavorato da una tomba di Vetulonia, potrebbe rivelare una volontà (e una capacità) di questi *principes* di realtà non urbane, tesa a stabilire un dominio completo anche su questo genere di produzione, dominio che solo in forma indiretta poteva essere instaurato dai *principes* urbanizzati. Nulla sappiamo dei termini di queste ultime commesse, ma in un'economia estranea alle forme monetarie come è sostanzialmente rimasta quella etrusca fino al predominio romano, è facile immaginare che esse si configurassero in termini « naturali », quale è a lungo rimasta nella tradizione medioevale e moderna, e ciò anche in presenza di ben consolidati strumenti monetari.

La chiusura delle strutture urbane allo scadere dell'orientalizzante recente, con il collegato emergere degli empori, rende marginale anche in senso fisico le presenze mercantili e — sempre Gravisca ci insegna con le sue testimonianze di *ex-voto* sotto forma di colori per dipingere — presumibilmente le presenze artigianali: una ricerca, tutta da fare, sulle localizzazioni tradizionali dei mestieri nella Roma tardo-repubblicana e imperiale (con la particolare insistenza sul Velabro e sul Vicus Tuscus, sedi dell'emporio arcaico, per mestieri « poveri », e sulla Sacra Via, al centro del Foro, per mestieri « ricchi ») ci direbbe moltissimo su questo tipo di insediamento, per natura consuetudinario e di lungo periodo. A questo punto, forse, le realtà sociali si biforcano, da un lato la metecia dotata di un sapere tecnologico più o meno elevato, come nel caso del maestro « delle Idrie Ceretane » o di Arnthe Praxias (il solo, ricordiamo, a lavorare nella « nuova » tecnica a figure rosse), dall'altro l'ineluttabile avanzata delle forme classiche di schiavitù, testimoniata dalle iscrizioni dei due schiavi autori della tomba tarquiniese e del vaso a figure nere vulcente (non a caso, probabilmente, opere di bottega e non dei capiscuola). In altre parole, si può pensare — con tutte le cautele del caso — ad una relativa facilità di ingresso di meteci (tanto più facile quanto più elevato è o appare il loro bagaglio di sapere tecnologico) nella società arcaica da una parte, e ad un progressivo stabilirsi di forme di dipendenza schiavistiche per la gestione corrente di officina dall'altra. Che quest'ultima formula tenda a divenire dominante nel V secolo — anche in assenza di spinte per una metecia dell'alto *know-how* a causa della chiusura delle città meridionali, del calo della domanda e del conseguente dirottamento dei flussi verso l'emporio di Spina —, ci è dimostrato dal fatto che le poche testimonianze epigrafiche di V secolo da siti con connotati mercantili e « industriali », come Gravisca e Populonia, sono quasi invariabilmente attribuibili a schiavi.

Questo estendersi delle forme schiavistiche per il V secolo, causa

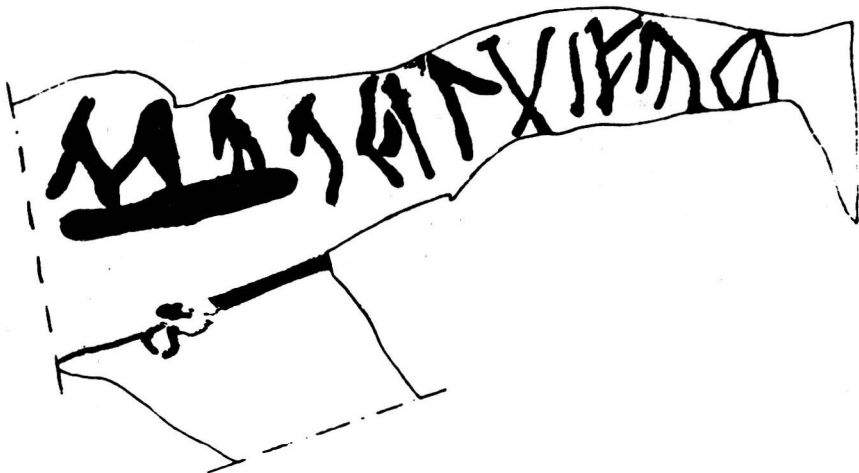



Fig. 79. Disegno della firma dell'artigiano etrusco *Pheziu Taves.*

e conseguenza dell'abbassamento generale del tono formale di una produzione tutta tesa verso beni di consumo corrente, viene a saldarsi, in due documenti — del tutto eccezionali, ma non per questo meno indicativi —, con il problema delle produzioni « delegate ». Si tratta di due firme di pittori etruschi, il primo di origine meridionale, il secondo settentrionale, ambedue di estrazione servile, un *Metru* (evidentemente calco del greco *Metron*) ed un *Pheziu Paveś* (fig. 79) o *Taveś* (uno schiavo *Pheziu*, proprietà di un tal *Pave* o *Tave*), dipinte su due vasi attici databili al 440 a. C. circa, usciti dalla bottega del grande pittore « di Pentesilea » e trovate rispettivamente a Populonia e presso Siena. Siamo in presenza cioè di schiavi di origine etrusca, impiegati in una delle principali officine del Ceramico di Atene, che firmano in etrusco vasi destinati all'esportazione in Etruria; non è certo casuale che prodotti di specifiche mani della cerchia del pittore « di Pentesilea » si indirizzino esclusivamente in Etruria, nei porti di Vulci, di Populonia o di Spina. Manca ancora un'indagine complessiva sul problema, peraltro né semplice né chiara nelle sue implicazioni metodologiche; ma una ricerca recente dimostra come esistessero mercati a più livelli per questo genere di importazione, quale è il caso dei vasi del pittore « di Heidelberg 211 », sempre della cerchia del pittore « di Pentesilea », che raggiungono in maniera esclusiva Vulci, per essere poi smerciati ad Orvieto e di qui a Todi. L'area della produzione « delegata » tra la metà e la fine del secolo è ancora tutta da verificare, ma è certo che essa è esistita e che ha avuto come protagonisti schiavi di origine etrusca: ma quali i padroni? Ancor meno facile

Fig. 80. Altorilievo fittile frontonale (480-470 a. C.), dal tempio A di Pyrgi. Roma, Museo di Villa Giulia. Il bellissimo altorilievo, di cui si dà qui la cronologia stilistica (secondo dati di scavo risalirebbe al 450 circa), raffigura l'episodio dei Sette contro Tebe: al centro è Zeus che scaglia il fulmine sull'empio Capaneo (a destra), in basso sono Tideo e Melanippo, a sinistra è Atena che si ritrae inorridita con il vaso contenente l'ambrosia.

è rispondere a questa domanda; c'è da chiedersi se questa singolare esportazione di manodopera specializzata non possa rientrare fra la categoria descritta dalle fonti come *andràpoda misthoporoùnta*, « schiavi a nolo », dove evidentemente il padrone sarebbe da ricercare fra gli oligarchi d'Etruria o fra i loro intermediari. Se sia questa la verità o meno non possiamo affermare, mentre sappiamo di certo che siffatte forme di produzione « delegata », unite alla estensione della manodopera schiavistica per queste attività artigianali, contribuiva efficacemente sia ad eliminare i rischi di una poco controllabile metecia che a rafforzare il clima caro alle oligarchïe, di « ricchezza rimossa », del « non possedere manifestamente », dominante dal 480-470 a. C. fino allo scadere o quasi del V secolo.

Fig. 81. Particolare della fig. precedente.

3. *La scultura e l'oreficeria.*

Fino agli anni 480-70 a. C. la grande committenza pubblica e votiva prosegue, sia pure rallentata, i fasti dei due decenni a cavallo fra VI e V secolo. La documentazione di Roma, che occorre sempre adoperare come parametro per le città più urbanizzate dell'Etruria centro-meridionale, è esplicita: nei trentacinque anni fra la dedica del tempio di Giove Capitolino (509 a. C.) e quella del santuario di Cerere, Libero e Libera (484 a. C.), abbiamo l'inaugurazione di ben cinque grandi santuari, dopo di che si ha una lunga interruzione fino alla consacrazione del tempio di Apollo (433 a. C.), con la sola parentesi della dedica del piccolo tempio di Semo Sancus (467 a. C.). Cere e Veio non fanno eccezione. Il bellissimo complesso delle terrecotte architettoniche del tempio A di Pyrgi, datato

su basi stratigrafiche al 460 a. C., ma il cui stile lo colloca nell'atmosfera degli anni tra 480 e 470 a. C., è un vero canto del cigno della coroplastica ceretana dell'incipiente stile severo. La grande composizione, di matrice pittorica, dell'altorilievo di copertura del *columen* posteriore raffigurante la fulminazione di Capaneo e il raccapricciante episodio di Tideo e Melanippo (figg. 80-81), è di straordinaria efficacia, grazie alla ricerca di assi obliqui e di una molteplicità di piani: i rendimenti risultano secchi e taglienti, eco diretta della tradizione bronzistica, mentre le anatomie, i panneggi, le capigliature e le barbe ricordano ancora le formule tardo-arcaiche, profuse in quantità nelle antefisse dell'epoca con testa di sileno e di menade. Pochissimi pezzi, invece, ma di alto livello, proseguono nel primo quarto del secolo l'attività della scuola veiente; tra essi va ricordato il bellissimo guerriero, forse parte di un *ex-voto*, con i tratti propri della scuola, ma quasi prosciugati dalla tensione dello stile severo. Dopo questi accenni di incipiente trapasso alle formule severe, sia a Veio che a Cere, la nostra documentazione tace, per riapparire molto episodicamente verso la fine del secolo con teste e statue fittili (figg. 82-84), come una bella statua di giovinetto (fig. 85) e la testa « Malavolta » di Veio (fig. 86), che mostrano la peculiare accezione etrusca « media » dello stile classico, con un forte interesse per i dettagli (capigliatura, occhi, e così via) e una superficiale conoscenza delle conquiste della grande scultura greca della seconda metà del V secolo.

Il periodo tra il 470 e il 440 a. C. è dei più oscuri per la plastica etrusca. È molto verosimile che Vulci — anche a giudicare dalle sue importazioni di ceramica attica — abbia conservato la propria industria di suppellettile in bronzo, se a questo centro soltanto (e non forse anche a Populonia) dobbiamo la produzione ingente di vasellame metallico e di specchi graffiti e a rilievo che prende in buona parte la via dell'esportazione verso settentrione. Nell'ambito di questa industria va collocata la creazione di un discreto numero di candelabri con cimase figurate, largamente esportati nella Valle Padana; tuttavia la possibilità che si tratti di una produzione di Spina (donde proviene un'eccezionale edizione dell'oggetto in osso) non è da scartare *a priori* (figg. 87-88). Lo stile di queste statuette è molto omogeneo, con spiccati ricordi subarcaici che via via si stemperano nella tendenza di origine severa, ma con formule espressive assai viete, come il rendimento pesante delle palpebre o sommari trattamenti delle capigliature; una serie non vastissima di bronzetti votivi — purtroppo in gran parte di provenienza poco o niente conosciuta — si avvicina a questi prodotti, che testimoniano la lentezza e la dif-

Figg. 82-84. Teste fittili votive (V sec.), dal santuario di Campetti di Veio. Roma, Museo di Villa Giulia. Le teste documentano il notevole livello della coroplastica veiente nei decenni centrali del V secolo, al servizio di una clientela « media », con scarsissimi riscontri nelle altre metropoli d'Etruria, ad eccezione di Faleri.

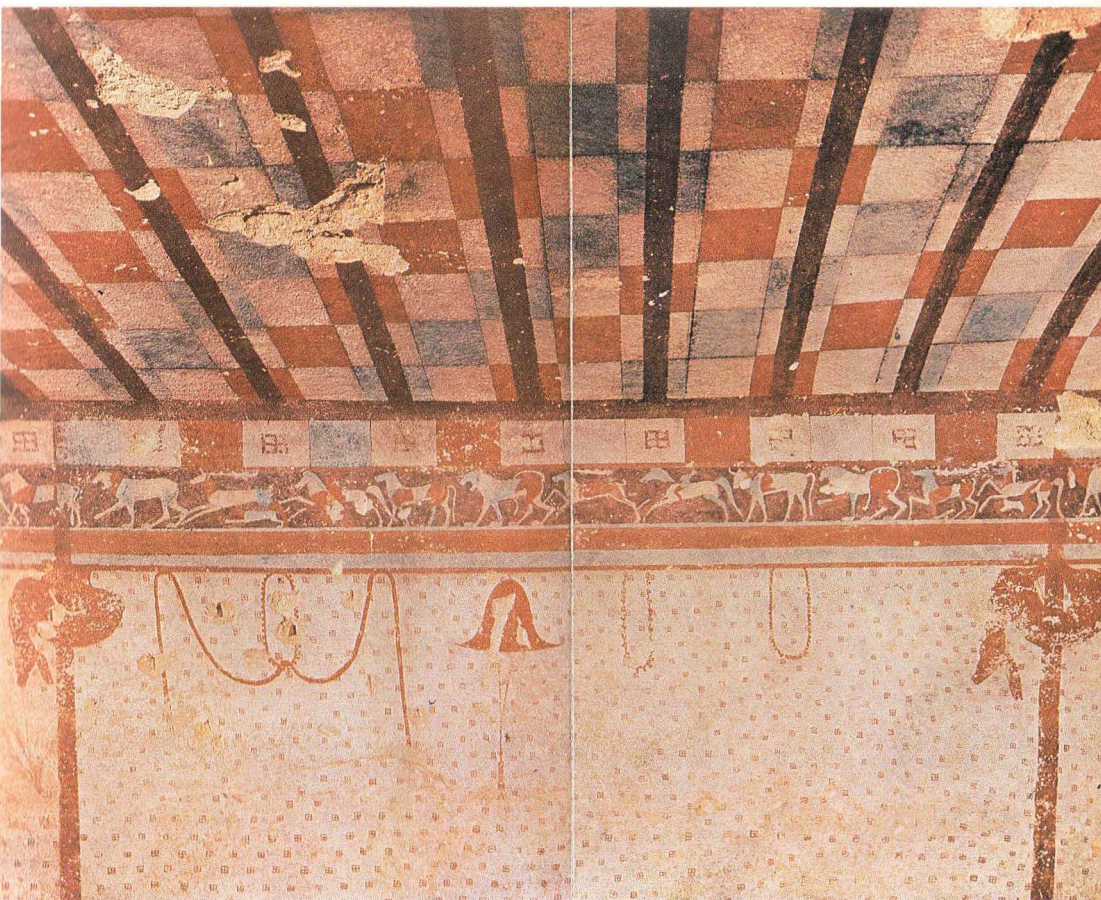
Fig. 85. Statua fittile (fine del V sec.), dal santuario di Portonaccio di Veio. Roma, Museo di Villa Giulia. La bella statua, dai paesaggi delicati e dalla sicura ponderazione, è un esempio della recezione dei modelli classici greci nel vivace ambiente di Veio.

ficoltà che le novità nel tardo stile severo e del primo stile classico incontrano nel penetrare un tessuto di cultura artigianale impegnato in opere di livello minore e per propria natura ripetitive. Prodotti di un certo impegno della bronzistica di questa fase sono l'enigmatica testa Tyskiewicz a Londra, lo Zeus da Apiro (presso Macerata), la statuetta di Marte a Firenze (fig. 89), la coppia di statuette da Monteguragazza, nei quali si colgono tutti i caratteri di questa incertissima fase.

Fig. 86. Testa fittile di statua, detta « testa Malavolta » (430-420 a. C.), dal santuario di Portonaccio di Veio. Roma, Museo di Villa Giulia. Ancor più della precedente, questa notissima testa di giovinetto appare sotto l'influsso della grande bronzistica greca del pieno classicismo.

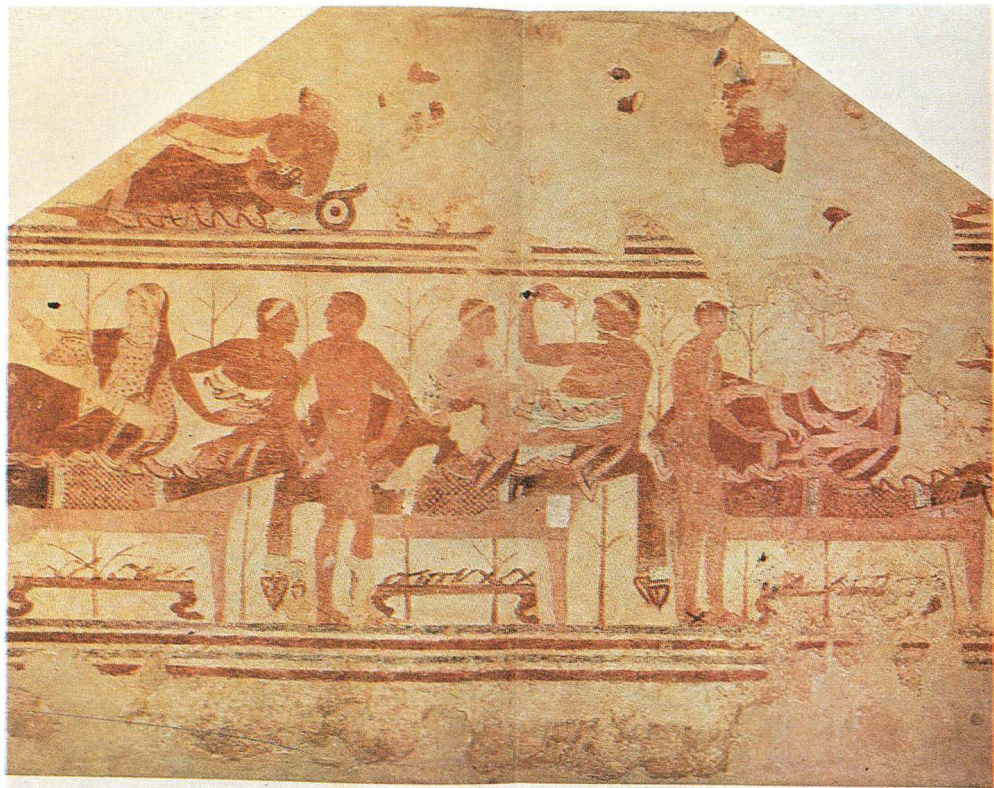
Ma a partire dal 440 a. C. si avvertono i primi segni di un mutamento di indirizzo che gradualmente si fanno più numerosi ed evidenti. Il baricentro si è ormai spostato verso le città dell'interno, a Orvieto, e in misura più tardiva o meno pronunciata a Chiusi e a Falerii. Orvieto è la patria indiscussa, ormai, della grande bronzistica etrusca, e a questo fenomeno non è estraneo — oltre ad un'indubbia crescita economica della città dovuta forse anche ad espansione territoriale — il celebre santuario federale del Fanum Vol-

Fig. 87. Statuetta bronzea di danzatrice (metà del V sec.), da Orvieto. Già Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo. La figuretta di crotalisca, probabile cimasa di candelabro, è una delle non molte opere della piccola plastica bronzea orvietana, da confrontare con coeve opere note a Spina (fig. 88).

tumnae, oggetto della devozione della più alta delle committenze di Etruria: ricordiamo che, quando due secoli più tardi, nel 265 a. C., Roma conquisterà la città, ne trarrà come bottino ben 2000 statue di bronzo. I segnali più antichi di questa prosperità vanno ricercati in bronzi d'uso come l'elmo di Todi, più probabilmente orvietano che vulcente, e soprattutto in terrecotte architettoniche a stampo degli anni tra il 450 e il 430 a. C., tra le quali le antefisse a testa femminile, di livello assai alto, si mostrano ricche degli spunti formali greci di quegli stessi anni o del tardissimo stile severo (fig. 90). Subito dopo, decorazioni fittili di templi come quelle testimoniate dai trovamenti di Vigna Grande e di via S. Leonardo (figg. 91-92) e dal frontone del Belvedere (fig. 93) rivelano una padro-

Tav. IX. Tomba « del Cacciatore », particolare della parete sinistra (510-500 a. C.), Tarquinia. La policromia dell'arazzo, ricordo dei fasti del cromatismo ionico, si sposa alla sostanziale monocromia del velo, degli oggetti e del paesaggio, portato questo dei tempi nuovi; questo e altri particolari strutturali e iconografici fanno della tomba un documento centrale per la comprensione della pittura funeraria tarquiniese di VI e V secolo.

Tav. X (*alla p. sg.*). Tomba « del Triclinio », particolare della parete destra (480-470 a. C.), Tarquinia. Immigrato forse da una Ionia ormai profondamente trasformata, questo pittore sa bene riunire la tradizionale *charis*, la grazia, propria del mondo ionico, e il nuovo spirito di *ethos*, di contenuti sentimenti e psicologia, alla base dell'incipiente stile severo.

Tav. XI. Tomba « della Scrofa Nera », particolare della parete destra (460 a. C.), Tarquinia. La comunanza di origini culturali e di ispirazione formale — da ricercare nel clima del pittore vascolare-attico « di Kleophrades » — apparentano questo estremo capolavoro della pittura tarquiniese alla tomba precedente, prima della involuzione della seconda metà del V secolo.

Tav. XII (*alla p. sg.*). Tomba « del Letto Funebre », particolare della parete destra (470-460 a. C.). Vicinissima alla tomba « del Triclinio », questa tomba rivela la stessa sicurezza nella composizione e nel disegno, a dimostrazione della temperie comune presente negli *ateliers* pittorici di Tarquinia del secondo venticinquennio del V secolo.

Tav. XIII (*alla p. prec.*). Tomba « dei Leopardi », particolare (460-450 a. C.), Tarquinia. Gli affreschi, celebrati per la vivacità — insolita in questi anni — della policromia, rivelano un affrescante modesto, ma capace di una notevole scioltezza del disegno, non privo di retaggi tardo-arcaici.

Tav. XIV. Tomba « della Nave », particolare della parete di fondo (450 a. C. circa), Tarquinia. La qualità degli affreschi, anche se non elevata, è stata sovente sottovalutata, al punto da far proporre datazioni tardissime, senza motivi vincolanti. Riemergono anche qui tradizioni remote di iconografia e di stile, ma il contesto è solidamente ancorato ai modelli di età severa.

Tav. XV. Tomba « del Guerriero », particolare della parete di fondo (seconda metà del V sec.), Tarquinia. Anche in questo caso si è in presenza di un'opera che vorrebbe essere impegnata (e in parecchi dettagli si riconosce una ricerca compositiva e di disegno, se non attenta, volenterosa), ma che tradisce un retroterra dalle radici affondate in profondità nell'estremo arcaismo.

Tav. XVI. Tomba « del Gorgoneion », particolare della parete destra (seconda metà del V sec.), Tarquinia. La decorazione della tomba, essenziale nella sua sobrietà, rivela l'ingresso di modelli nuovi, non solo nell'iconografia (dove si fanno propri i modelli d'età classica del mondo dell'*agorà*), ma anche nella concezione generale, preannuncio di un'età nuova.

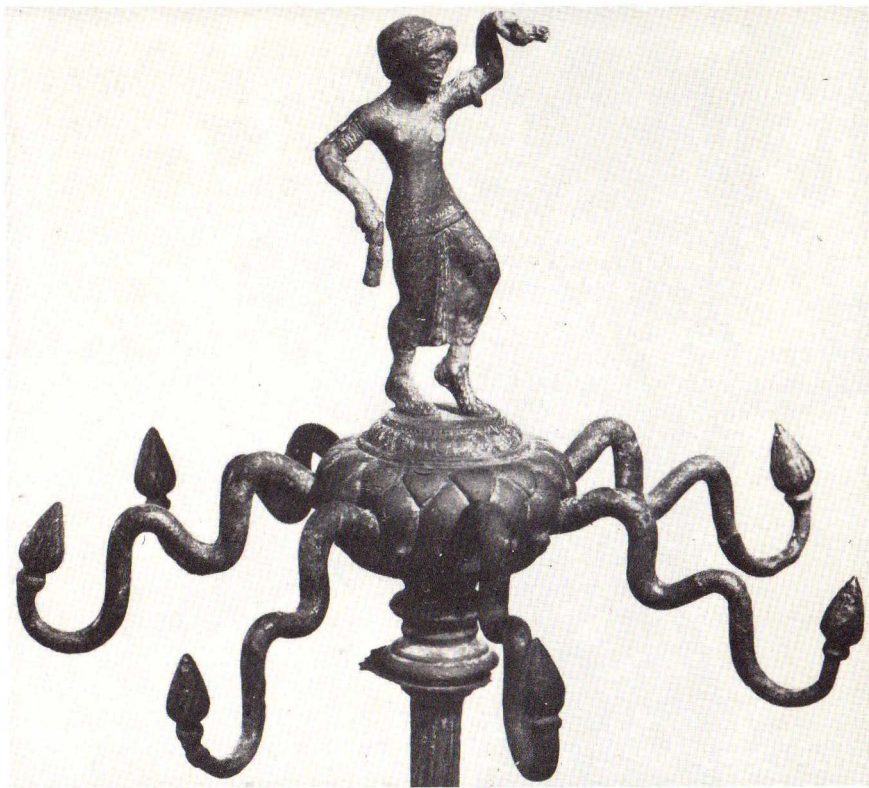



Fig. 88. Particolare di candelabro (metà del V sec.), dalla necropoli di Valle Trebbe di Spina. Ferrara, Museo Archeologico. È questa una delle molte opere di piccola plastica in bronzo, perlopiù candelabri, rivelateci dalla necropoli spinetica, di esecuzione molto accurata.

nanza assoluta dei modelli classici greci nell'anatomia, nel panneggio, nella stessa carica di intensità psicologica dei volti, e degli atteggiamenti. Il capolavoro in bronzo di questa temperie dei decenni finali del V secolo è senz'altro il Marte di Todi (fig. 94), una statua votiva a grandezza naturale commissionata da un aristocratico della città umbra, ma di origine celtica, per un grande santuario extramuraneo: la sicurezza con cui il bronziere ha reso la ponderazione della statua mostra comprensione piena della lezione policletea e un'aderenza ai modi dell'apogeo della classicità ellenica, quei modi che traspaiono nel coperchio di cinerario da Perugia ora a Leningrado, di pochi anni posteriore al Marte. È inutile dire che accanto a questi grandi bronzi è possibile collocare una piccola plastica, votiva e non, che ripete attutiti e incerti i segni di questa cultura. Falerii, tradizionalmente collegata alla politica e alla cultura di Veio, partecipa a questo ri-

Fig. 89. Statuetta bronzea (metà del V sec.), di provenienza incerta. Firenze, Museo Archeologico. Particolare cura dei dettagli e relativa fiacchezza dell'analisi anatomica rivela questo bronzo, da attribuire a fabbrica etrusca centro-settentrionale.

Fig. 90. Antefissa (430 a. C. circa), dal santuario del Belvedere di Orvieto. Orvieto, Museo civico. La testa presenta caratteri tipici delle forme classiche, così come sono acclimatate ad Orvieto.

sveglio, in maniera graduale, riassorbendo tradizioni, modelli e forse anche artigiani dall'antica alleata. Le espressive e plastiche teste votive fittili dei santuari falisci di questi anni fanno da contorno alla bella testa di Zeus, parte di decorazione frontonale dal tempio dello Scasato (fig. 95), che riecheggia, modificandoli in senso espressionistico, i tratti del celebre Zeus di Fidia; la progressiva apertura del capoluogo falisco ad un rinnovamento dell'artigianato è testimoniato dall'ingresso nella città di un ceramista di formazione attica intorno al 400 a. C., il pittore del Diespater, sul quale torneremo fra breve.

Più difficile da illustrare è invece il caso di Chiusi. La fine della sua scultura a bassorilievo per le sepolture di una committenza « media » è da collocare attorno al 470 a. C.; la trasformazione in senso oligarchico della realtà socio-politica sembra segnata dall'apparizione di grandi statue-cinerario in pietra fetida, in forma di figure divine o divinizzate sedute in trono e poi (verso la fine del secolo) di recumbenti a banchetto, che riesumano — forse per il capostipite della famiglia gentilizia — il tipo antico del canopo, rivissuto ora in forme statuarie monumentali. Il prototipo va ricercato nel tardo-

Fig. 91. Parte di altorilievo frontonale (400 a. C. circa), dal santuario del Belvedere di Orvieto. Orvieto, Museo civico. L'enigmatica scena di questo frontone, che comprende una lunga teoria di figure eroiche, è l'unico lavoro a noi noto in stato non totalmente frammentario della coroplastica orvietana di epoca classica. Il livello non è eccelso, ma attesta una piena conoscenza della plastica greca del V secolo.

Fig. 92. Parte dell'altorilievo frontonale, di cui alla fig. precedente.

arcaico « Plutone » del Museo di Palermo, cui fanno seguito altre sporadiche raffigurazioni, tutte maschili, di fine VI e dei primi decenni del V secolo; la grande fortuna della serie (che comprende una quarantina di pezzi dei quali un terzo o poco più sembra databile al V secolo) si pone a contatto troppo stretto con la fine dell'uso dei cippi — anch'essi in buona parte, se non tutti, coronamenti o custodie di cinerari o cinerari essi stessi, piuttosto che semplici segnacoli — per poter essere un dato casuale. La riaffermazione delle stirpi avviene dunque con queste monumentali urne cinerarie, prima nella forma della figura in trono, come in trono erano deposti i canopi più significativi (ad esempio, il noto canopo dell'orientalizzante recente di Poggio alla Sala), poi, grazie ad una più intensa ellenizzazione del costume, con una scena di banchetto, riservando l'iconografia con il trono alle sole statue femminili isolate (fig. 96). Lo stile delle prime opere di età classica, come la testa n. 3016 di Chiusi, appare già maturo: solo l'impostazione del volto risente ancora della temperie severa. Subito dopo, con pezzi come la statua femminile di Copenaghen, in piena sincronia con le acquisizioni classiche orvietane, l'apertura ai modi classici è completa, ma la traduzione è molto rigida e fredda, con rendimenti che tradiscono un apprendistato presso coroplasti-bronzisti: basti qui confrontare le

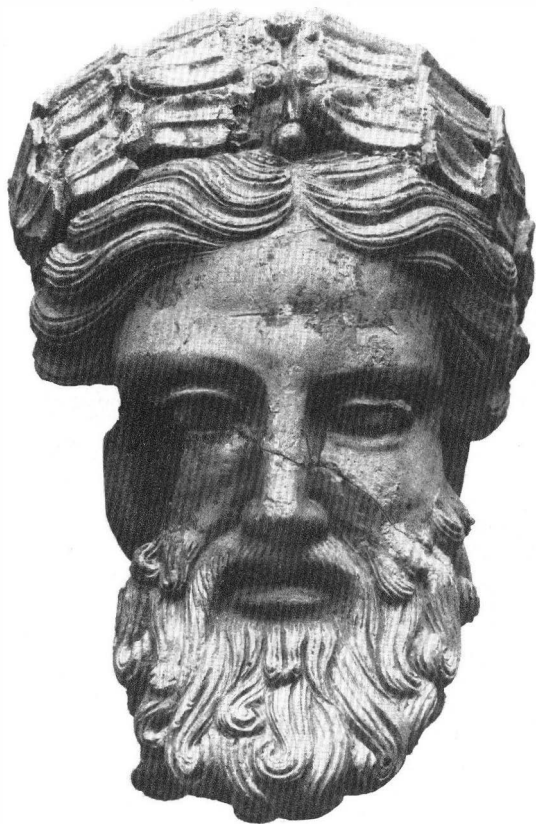



Fig. 93. Testa di altorilievo frontonale (430 a. C. circa), dal tempio di S. Leonardo di Orvieto. Orvieto, Museo civico. I pochi frustuli pervenutici di questa splendida decorazione, direttamente legati ai modelli della piena classicità greca, sono fra le cose più notevoli dell'arte etrusca di tutti i tempi.

ciocche della testa di questa statua con la barba dello Zeus orvietano di S. Leonardo per comprendere le ascendenze di questa formazione. Le opere più tarde di questa prima serie cadono già nell'iniziale IV secolo e con questa fase saranno più opportunamente trattate.

Un cenno va infine fatto alla scultura a rilievo di Bologna. Nata con grandi stele funerarie in pietra nel tardo-orientalizzante, questa modesta scuola di intagliatori riecheggia motivi della tradizione colta meridionale mediata attraverso le città dell'Etruria propria di Nord-Est; la ripresa di tardo VI secolo e la grande fioritura di V secolo della regione si accompagnano ad una produzione di stele a ferro

Fig. 94. Statua bronzea detta « Marte di Todi » (400 a. C.), da Todi. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Attribuito convincentemente a bottega bronzistica orvietana, questa scultura colossale di bronzo è un importante ex-voto di un celta umbrizzato, in un grande santuario extraurbano tuderte. Se ne possono ammirare la sapienza della ponderazione e la particolare attenzione decorativa della corazza a scaglie.

Fig. 95. Testa da altorilievo frontonale (400 a. C. circa), dal santuario dello Scasato di Faleri. Roma, Museo di Villa Giulia. Disperantemente isolata, questa testa di Zeus, ispirata dal celebre prototipo fidiaco di Olimpia, è l'unica testimonianza della coroplastica falisca anteriore alla grande fase tardoclassica e proto-ellenistica.

di cavallo con una multiforme *imagerie*, tradotta nella pietra su più registri e con taglio poco profondo (fig. 97), in composizioni spesso affollate e pesanti, che tradiscono un rapporto stretto (fig. 98) con i livelli della bronzistica corrente (penso qui agli specchi a rilievo) e una scarsa penetrazione delle correnti innovative della cultura classica. Sempre in area padana (o in zone di influenza etrusca, come l'Umbria) abbiamo le testimonianze, peraltro scarse, dell'oreficeria della fase, con prodotti, in prevalenza orecchini ed anelli, di qualità modesta, che riflettono impoverite e semplificate le forme decorative dell'oreficeria greca contemporanea.

4. *La ceramica e la pittura.*

Nello stanco perdurare delle banali produzioni a figure nere tarde di Orvieto e di Vulci, la fase tra tardo arcaismo ed età severa conosce per la ceramografia virtualmente una sola novità, quella costituita dalla piccola bottega vulcente di Arnthe Praxias, sulle cui origini si è già fatto sopra cenno. Questo pittore tra il 480 e il 460 a. C.

Fig. 96. Statua-cinerario in pietra (400 a. C. circa), dalla necropoli di Chianciano (Chiusi). Firenze, Museo Archeologico. La bella scultura è documento prezioso, per la sua conservazione, del momento classico nella città di Chiusi: il defunto, incoronato, è sdraiato a banchetto ed è accompagnato da un demone femminile della morte che siede sulla stessa *klìne*. La testa della statua funge da coperchio ad un ricettacolo interno destinato ad accogliere le ceneri, quasi un'estrema trasformazione dell'arcaico canopo (figg. 40, 52).

dipinge vasi a figure rosse, evidentemente per imitare i prodotti attici pure a figure rosse ormai da mezzo secolo ambita « novità » sui mercati etruschi; ma la sua è più una imitazione solo superficiale di quei prodotti, giacché la tecnica non è a risparmio, ma quella più economica a sovradipinture; se il « gap » tecnologico e cronologico ci dice molto sulla « stanchezza » delle sempre più povere officine di vasaio di Etruria, quello di Praxias è un tentativo generoso, che non risparmia sforzi per creare figure nobilmente isolate sulla sua forma preferita dell'anfora, quasi alla maniera del grandissimo pittore di Berlino. E il suo disegno graffito (figg. 99-100) rivela una capacità grafica tanto alta quanto isolata nel panorama artigianale locale.

Il resto del secolo è occupato da sporadiche apparizioni di qualche raro artigiano che non ci lascia altro se non un vaso isolato, a

Fig. 97. Stele « felsinea » (seconda metà del V sec.), dalla necropoli di Bologna. Bologna, Museo civico. Questo esemplare della classe delle stele di V sec. nella necropoli felsinea presenta, inquadrata fra mostri marini (in alto) e un combattimento tra cavaliere etrusco e soldato celta appiedato (in basso), una scena del viaggio del defunto nell'aldilà. L'esecuzione è abbastanza accurata, ma lo stile appare piuttosto provinciale.

Fig. 98. Stele felsinea (fine del V sec.), dalla necropoli di Bologna. Bologna, Museo civico. La scena di congedo è resa in forme più goffe e approssimate di quelle della stele precedente.

segnalare il virtuale deserto rappresentato da quartieri ceramici un tempo affollati di persone e di idee. Anche il pezzo più impegnativo di questo periodo, del 450 a. C. circa, sul quale il pittore vulcente lascia orgogliosamente un motto che fa della coppa un oggetto degno del grande eroe di Vulci, *Avle Vipinas*, si rivela essere una copia pedissequa, non priva di errori e incertezze, di un vaso di un seguace del ceramografo attico Douris trovato nella stessa Vulci. Soltanto negli ultimi due decenni del secolo a Vulci, ma anche ad Orvieto (com'è facile intuire), riappaiono ceramografi apprezzabili, tutti di matrice attica, ma dallo stile spesso barbarico e semplificato, come

Figg. 99-100 (*qui sopra e a fronte*). Cratere a colonnette del pittore di Praxias (470-460 a. C.), da Orvieto. Orvieto, Museo Faina. La povera tecnica della sovradipintura non rende giustizia alla notevolissima capacità disegnativa qui dispiegata dal pittore nel graffito, con scorci audaci e sicurezza di tratto.

nel caso dei pittori « di Pitt Rivers », « di Perugia » e « di Sommavilla », ma talora anche di qualità elevata come per il gruppo « degli Argonauti », preludio di una non lontana ripresa della produzione su basi più stabili e organiche. Questo traspare in maniera molto evidente nel trapianto a Faleri intorno al 400 a. C. del pittore « del Diespater » (fig. 101), di origini attiche dirette (o indirette attraverso la colonia ateniese di Thurii, sede di grandi officine di ceramisti), che reca con sé elevate tradizioni di stile e capacità tecniche non inferiori: da lui prende avvio quella che sarà la scuola più complessa e ricca della ceramografia etrusca di IV secolo.

Passando alla pittura, mentre ricordiamo che a Cere alcuni frustuli di *pìnakes* di pieno V secolo ci testimoniano il perdurare, sia pure quantitativamente limitato, della gloriosa tradizione tardoarcaica (di cui però non possiamo apprezzare completamente lo stile), Tarquinia, nostra fonte principale per la grande pittura d'Etruria

(le realizzazioni di Chiusi ne sono un mediocre riecheggiamento), ci offre un panorama limitato, ma coerente con i caratteri dell'epoca. La grande innovazione del tardo-arcaismo è la canonizzazione e la collocazione enfatica del tema del simposio con tre *klìnai*, fino a quel momento tratto quasi accessorio (quando è dipinto sul timpano) o incompleto (se raffigurato con una o due *klìnai* spesso sui lati); questa novità si deve ad un pittore grandissimo, il pittore della tomba « delle Bighe » (490 a. C. circa), il quale non solo rende canonica l'iconografia del simposio e la subordinazione a questo di giuochi e danze, ma, nel fregio minore con i giuochi, fornisce un documento di prim'ordine della sua perizia nello scorcio di corpi ed oggetti, con raffinate soluzioni paragonabili a quelle della coeva ceramica attica al momento del passaggio allo stile severo. La sua formazione è ancora una volta ionica e il suo isolamento nel quadro della pittura etrusca del periodo può forse farci parlare ancora una volta di lui come di un meteco. Alla metecia probabilmente appartiene anche il pittore della tomba « del Triclinio » (480-470 a. C.) (tav. X), non sappiamo bene se di provenienza ionica o attica, ma di cerchie, come quella del pittore « di Kleophrades », di possibile ascen-

Fig. 101. *Stàmnos* del pittore falisco del Diespater (400 a. C.), dalla necropoli di Faleri. Civitacastellana, Museo. Zeus fra Ganimede e Atena che porge un Cupido è l'argomento di questo vaso eponimo dell'atticizzante pittore falisco, autore di un altro *stàmnos* gemello di questo.

denza ionica. Con lui si definisce ulteriormente la misura tarquiniese dello stile « alto » per questa breve stagione severa della pittura funeraria; il ritorno del pittore « di Kleophrades » tra i modelli fondamentali del capolavoro estremo di quest'epoca, la tomba « della Scrofa Nera » (460 a. C.) (tav. XI), e di pittori a questa collegati, autori delle tombe « del Letto Funebre » (tav. XII), « n. 5517 »,

e « n. 3697 », ma anche di altre opere della stessa bottega della tomba « del Triclinio », le tombe « n. 994 », « n. 4260 », e « n. 4255 », ci dice molto sul terreno che alimenta questa ultima fase di splendore della pittura di Tarquinia.

Dalla tradizione della tomba « della Scrofa Nera », tutta fatta di grande sapienza compositiva e di ripresa dei valori cromatici — gli stessi tratti che, impoveriti, si ritrovano in episodi dell'estremo arcaismo, ma isolati e non privi di ingenuità, quali quello della tomba « dei Leopardi » (tav. XIII) —, discende un piccolo nucleo di pitture, opere di due *ateliers* attivi tra 460 e 450 a. C., fra loro vicini, quello delle tombe « della Caccia al Cervo » e « n. 5187 » e quello delle tombe « Querciola I », « n. 6071 » e « n. 1560 » (quest'ultimo con antecedenti forse nella tomba « n. 994 » della probabile bottega della tomba « del Triclinio », con notevoli implicazioni su continuità di scuola): motivi canonici sono ripresi con interesse, ma con scarsa capacità disegnativa e con non rari barbarismi e tratti semplificatori. Con il 450 a. C. tocchiamo le ultime possibilità espressive di questa tradizione, nella tomba « della Nave » (tav. XIV), opera certamente impegnata ed eseguita per un aristocratico legato ai commerci transmarini — come traspare dalla nave sulla parete sinistra — ma anche ossessionato dai modelli oligarchici (il simposio è ovunque), che mostra tuttavia quanto forte fosse il retaggio dell'arcaismo e debole quello severo: molte delle convenzioni arcaiche riemergono, come la stilizzazione a strisce policrome delle rocce o la predilezione per larghe superfici di colore indisturbate, preludendo al definitivo collasso qualitativo del periodo fino alla fine del secolo. Questi ultimi cinquant'anni sono caratterizzati da una dozzina di opere, estremamente povere nell'iconografia e nello stile, in cui la sostanziale monocromia fa da sfondo stilistico ad incertezze della rappresentazione: si stenta quasi a riconoscere un'eredità di sorta dalla qualità tardo-arcaica e del primo stile severo, anche se in talune opere, come la tomba « della Pulcella » o « del Guerriero » (tav. XV), si cerca di riscattare la piattezza e la sciatteria formali con soluzioni interessanti, quali l'incorniciatura architettonica del loculo di fondo nella prima o la vivacità cromatica e compositiva nella seconda. È difficile comunque individuare botteghe in questo non esaltante quadro (assai ipoteticamente si potrebbero attribuire ad una bottega unica le tombe « della Pulcella », « n. 5513 », « n. 3716 », « n. 3713 » e « del Gallo ») e ciò non senza ragione, vista la occasionalità delle commesse, che dovevano probabilmente attingere fra modesti decoratori di interni di templi e di case.

Verso la fine del secolo si avverte il nuovo anche in questo

campo. Mentre prosegue una sonnolenta attività di rari e mediocri artigiani operanti nella stanca temperie dell'epoca (e che forse continuano a dipingere nei primi anni del IV secolo), due tombe, quella « del Gorgoneion » (tav. XVI) e quella « dei Pigmei », rompono improvvisamente schemi iconografici e stilistici correnti con l'inserzione di temi e di partiti decorativi diversi, tutti improntati alla ceramica attica del tardo V secolo. Se sia una conseguenza del riattivarsi dei flussi di metecia alimentati dalla Magna Grecia o dell'alleanza stretta tra Tarquinia e Atene o non piuttosto il riprendere dell'altro modello dell'osmosi tra ceramografia e pittura monumentale è difficile dire, anche se le condizioni generali della produzione interna ed esterna a Tarquinia sembrano orientare piuttosto verso la prima delle due possibilità. Il simposio, cuore della cultura oligarchica, perde la sua centralità, assente com'è nella tomba « del Gorgoneion », o ristretto fra due loculi per cinerari nella tomba « dei Pigmei », e al suo posto si insinuano modelli del mondo dell'*agorà* (i due giovani a conversazione nella prima tomba) o del repertorio simbolico della morte (la lotta tra pigmei e gru nella seconda), che tanta parte avrà nella cultura dei secoli successivi e che già nei geni volanti della tomba « del Guerriero » aveva fatto la sua prima, significativa apparizione. Anche il vieto schema del sostegno del *columen* nei timpani scompare, per far luogo a palmette decorative e ad una maschera gorgonica, anche questa anticipata nella generazione precedente dalla tomba « della Pulcella ». Si avvertono indubbi i segnali di un diverso modo di recepire la cultura greca, che sarà tipico del successivo secolo IV.

CAPITOLO QUINTO

La cultura figurativa della koiné

1. *Il quadro storico generale.*

Il lento « risveglio dalla crisi », che caratterizza i primi cinquant'anni del IV secolo e che era stato preannunciato in maniera mirabile dai fermenti dei decenni finali del V secolo (mai tanto eloquente era stato forse il linguaggio figurativo nel far presagire il cambiamento di fondo), storicamente si configura come profonda trasformazione dei rapporti sociali di produzione, che ripropone di nuovo, dopo un secolo di omogeneità oligarchica su tutta l'Etruria, l'antica differenza tra Nord e Sud. Le città settentrionali, malgrado i tumulti sociali registrati dalle fonti per Arezzo e le scorrerie galliche su Chiusi, si adagiano nella quiete di un assetto sociale conservativo collaudato da tempo e con cura definito, specializzando ancor più i propri modelli di funzionamento e le proprie caratteristiche produttive, come ci insegnano il bronzo di Arezzo e la scultura in pietra di Chiusi. Le metropoli marittime del Sud (Vulci, Tarquinia, Falerii e Cere) ristrutturano — non diversamente da Roma — il rapporto città-campagna, « ricolonizzando » i vasti territori soggetti ed assicurando così alle tensioni sociali interne una valvola di riequilibrio sociale, necessaria dopo il secolo di chiusura oligarchica; che sia stata in parte un'operazione di tipo trasformistico in senso economico a spese dell'assetto politico precedente ci è detto chiaramente dal persistere di punte elevatissime di ricchezza (segno di tale concentrazione della ricchezza, le grandi tombe di queste città restano pur sempre limitate di numero), anche se la trasformazione economico-sociale reca con sé il riemergere di vasti ceti intermedi nella metropoli e nei centri dipendenti, simili a quelli dell'arcaismo maturo e finale. Ma questo riassetto delle strutture sociali, testimonianza di una più o meno vasta cooptazione nel governo politico delle città di classi fino a quel momento escluse, non ripercorre interamente sentieri già battuti: tramontata per sempre l'incidenza dei fenomeni mercantili dei secoli VII e VI, si tende a limitare le

dipendenze dall'esterno, con un totale crollo delle importazioni ceramiche dall'Attica e della circolazione di merci all'interno stesso dell'Etruria, stimolando così lo sviluppo parallelo delle produzioni locali, tanto più ampie quanto più estesi sono i ceti intermedi del luogo.

Se, a differenza del Nord, in queste città gli arcaici vincoli di dipendenza sono definitivamente superati e al loro posto emergono strutture di proprietà piccola e media e — sul piano politico — forme di controllo e indirizzo del consenso dei ceti intermedi da parte dei principali gruppi gentilizi mediante strumenti di tipo clientelare non dissimili da quelli della Roma medio-repubblicana, un posto notevole, pur se non dominante, deve aver assunto la schiavitù classica, già ben insediata soprattutto nella produzione artigianale sin dal secolo precedente. Una posizione particolare, quasi di confine fra le due aree settentrionale e meridionale, sembra infine avere in questo contesto il centro più importante del V secolo, Orvieto-Volsini, dove un tenue movimento di « ricolonizzazione » del territorio è indubbio (si pensi alla rivitalizzazione di antichi centri come Bolsena), ma dove si registra anche uno spiccato interesse di famiglie di *principes* per sedi non urbane. Vi è forse in questo la testimonianza di un processo di lento disfacimento delle forme arcaiche di dipendenza, non gestito politicamente in maniera soddisfacente dalle antiche classi egemoni, che condurrà in poco più di un secolo alla ben nota rivolta degli antichi *servi*.

Se questo è il contesto socio-politico etrusco dopo il collasso dei domini padani e campani e l'ingresso di Roma nel territorio nazionale con la conquista di Veio nel 396 a. C., i centotrenta anni che vanno dal 400 a. C. al 265 a. C. sono contraddistinti dalla formazione di una cultura di *koiné* (con un dominio totale del politico, a livello ideologico, che supera e assorbe le vecchie forme ideali domestiche), che ha il suo epicentro nelle vecchie metropoli del Sud e che, per contiguità territoriale, per l'antico prestigio della cultura etrusca e per una certa qual affinità di strutture economico-sociali, trova in Roma e nella Campania oschizzata accoglimento pressoché incondizionato. All'espansione imperialistica di Roma e alla capillare diffusione di una classe media di origini contadine attraverso la colonizzazione romana dell'Italia, oltre che alle premesse di una ritrovata centralità economica, politica e culturale del vasto comparto centro-italico da Vulci a Cuma nel IV secolo, si deve il grande merito di aver fatto, tra i primi decenni del III e la prima metà del II secolo, di questa cultura l'elemento incontrastatamente dominante sull'intera penisola la base della cultura italica che tanta parte avrà nel futuro dell'arte romana.

2. *La struttura dell'artigianato.*

L'innovazione dei processi produttivi artigianali di questo periodo è senza dubbio profondissima. La graduale immissione di manodopera servile in questi processi (e in particolare nel settore ceramico) al volgere del IV secolo deve essersi notevolmente accelerata, se è vero che questa dequalificazione dei produttori corrisponde ad una standardizzazione dei prodotti e ad un appiattimento sociale (e a un'estensione) del consumo. Sempre gradualmente, nel corso del IV secolo, muore il simposio come luogo centrale per la formazione del consenso e con esso scompare il vastissimo apparato bronzeo o metallico del vasellame da mensa, con un emergere di servizi ceramici di entità ridotta, dove pochissime forme sopravvivono, in massima parte per il consumo di cibi (piatti, scodelle, ciotole) e solo in misura limitata per l'assunzione dei liquidi: qui l'ornamento ha un posto sempre più marginale, fino a scomparire del tutto a metà del III secolo a vantaggio delle vieppiù diffuse stampigliature industriali, impresse per « garanzia » del prodotto piuttosto che per reali motivi decorativi. Le distanze sociali, in queste società di piccoli proprietari terrieri e di « democrazia degli *ordines* » o di « uguaglianza proporzionale », per riprendere una felice definizione di C. Nicolet, trovano nelle forme politiche il terreno di compensazione, privilegiando lo *status* di appartenenza sociale dell'*ordo*, con tutti i suoi segni e simboli: di qui l'apparizione delle raffigurazioni di *status* del magistrato — che prendono il posto delle rappresentazioni arcaiche del mondo domestico —, delle lunghe iscrizioni commemorative delle carriere e dei fatti del magistrato (il primo esempio noto è quello della tomba « dell'Orco I », che commemora non a caso le gesta del pretore tarquiniese Velthur Spurinas, capo della spedizione etrusca a fianco di Atene contro Siracusa nel 413 a. C.); di qui l'esaltazione dei simboli del potere, elementi staccati della rappresentazione, forieri della paratassi « narrativa » della cultura « plebea » romano-italica.

Di fatto, il recupero della vecchia mentalità gentilizia e delle connesse pratiche oligarchiche passa attraverso la totale pubblicizzazione di pompe un tempo private, teatro (fortemente ellenizzato in Etruria, come mostrano le maschere votive fittili), giuochi, trionfi, funerali, tutti dominati dall'ossessivo ripetersi di segni del rango e di esaltazione della prosapia, mentre a livello privato la figura del capostipite conserva tutta la sua centralità per il gruppo gentilizio, del quale semmai si tende ad esaltare l'estensione nello spazio (con le nuove immense tombe) e nel tempo (sempre con le stesse tombe,

destinate a durare per più generazioni). Per entrare nel concreto dei riflessi di questo tipo di struttura sociale sui processi di produzione artigianale, una volta di più la regola appare quella oligarchica del « non possedere manifestamente » (ma sappiamo che le aristocrazie etrusche di IV-III secolo consumavano argenterie, a giudicare dalle imitazioni fittili per il consumo del ceto intermedio), rivelata a Roma dal ripetersi di leggi suntuarie — dopo un IV secolo ricco invece di fermenti diretti al consumo opulento (bastino a testimoniarlo le oreficerie di quest'epoca) —, e più in generale dal ridotto spazio che sia nei corredi delle tombe che nelle rappresentazioni ha l'estensione del lusso e del prestigio. Quest'ultimo appare semmai mediato da immagini eroiche dipinte, dall'eccezionalità della materia o della forma del sepolcro del capostipite o del membro illustre della famiglia (si pensi ai sarcofagi, l'uno in marmo pario e di manifattura punica, l'altro in marmo alabastrino e di qualità altissima, della tomba tarquiniese dei *Partunus*), o, come nel tardo arcaismo, da opere edilizie — in massima parte templi — e da doni votivi importanti, o ancora dalla rivalutazione di tradizioni storiche e religiose nazionali e familiari rivelata dall'*imagerie* degli specchi di quest'epoca.

In siffatto quadro ideologico, l'articolazione delle produzioni artigianali appare di grandissima complessità non riducibile a modelli relativamente semplici quali quelli ricostruiti per il passato. Il tessuto artigianale continuo indubbiamente resiste, secondo le viete formule, così come più episodici appaiono i fatti di alta committenza nella prima metà del IV secolo, per diventare sempre più ricchi e frequenti dopo il 350 a. C. con ovvie conseguenze sulla trasformazione dell'artigianato. La bronzistica per il consumo corrente è, si direbbe, insediata ormai dovunque; quella per le produzioni più impegnate (vasellame, candelabri, specchi), va individuata nei centri tradizionali, Vulci e Orvieto a Sud, Populonia ed Arezzo a Nord, anche se è lecito pensare — ma senza argomenti probanti — a sedi ulteriori, come Cere, Falerii e Volterra. È visibile un definitivo, pur se non universale, distacco della grande bronzistica dall'attività coroplastica; quest'ultima appare sollecitata verso forme di autonomia in grazia della ripresa della committenza pubblica e dell'estensione delle procedure di riproduzione con matrice a tutto un complesso di piccoli e medi materiali votivi fittili (ex-voto anatomici, teste, statuette). Ancor più evidente è il distacco di questo plesso di attività produttive dalla pittura, resa autonoma anche dalla ceramografia: l'assenza di *pìnakes* fittili dipinti, dopo un frammentario estremo esempio di grande bellezza da Falerii (della metà del IV secolo), è altrettanto significativa quanto il progressivo impoveri-

mento, dalla fine dello stesso secolo, della qualità della policromia sui rivestimenti fittili architettonici della nuova « terza fase » delle decorazioni templari. D'altro canto — a parte il caso di Chiusi, che manifesta una sua specifica continuità —, abbiamo il riemergere dopo quasi due secoli di silenzio, di una scultura in pietra con tutti i suoi legami di elezione con l'attività di cava ben localizzata ed espletata da maestranze specializzate, attività che trova un *humus* naturale ancora una volta nella rinascita della domanda pubblica per la ripresa delle attività edilizie.

Non c'è dubbio che il modello greco — e in particolare magnogreco e siceliota — ha agito anche in questo settore, nel contesto di una accelerata ellenizzazione di una società, pur dai contorni assai particolari, come quella etrusca di *koiné*. La rigorosa divisione del lavoro, attestata dal Ceramico di Atene per il V e dai conti del santuario di Epidauro per il IV secolo, può ben essere un modello per il funzionamento delle strutture dell'artigianato etrusco delle città più sviluppate di IV secolo, ma con le diversità — e non di piccolo conto — di una società come quella etrusca (e romana) che, a differenza di quella greca, conosce il ceto intermedio e semidipendente dei liberti e che, per altro verso, non ha mai assegnato agli artigiani (a tutti indistintamente) un ruolo di rilievo in una struttura sociale fino alla fine del IV secolo praticamente priva di moneta. L'adeguamento può semmai dirsi sostanzialmente completo solo alla fine del secolo IV, ma senza per questo « liberare » vertici qualitativi artigianali al livello che la civiltà greca tardo-classica ellenistica assegnava ad artisti (ossia a vertici di un artigianato) come Lisippo e Apelle: non per caso si introduce ora, a Tarquinia e a Roma, lo strumento monetario e si celebra la capitale censura di Appio Claudio, con la distruzione dell'arcaica forma di culto emporico dell'Ara Massima e il significativo « sciopero » della corporazione dei tibicini, ossia con l'eliminazione di relitti arcaici non più inseribili nel nuovo assetto della produzione.

Se questa frantumazione dei processi produttivi si andava rapidamente consumando nel corso del IV secolo, in nome di una sempre più intensa divisione del lavoro resa necessaria dallo sviluppo dell'economia, nel periodo intermedio tra l'inizio e la fine del secolo vi sono tuttavia spazi ancora ampi per il funzionamento del vecchio modello. Le testimonianze sono poche e non univoche, ma pur sempre di grande interesse. La presenza di meteci greci — e più probabilmente magnogreci e campani — è attestata dalla firma *Sokra*(*tes*) su di un vaso sovradipinto della metà del IV secolo, testa di serie di una larga produzione falisca destinata a ceti intermedi; a mano greca si può forse attribuire la decorazione delle tombe dipinte tar-

quiniesi più antiche del secolo, di ineguagliato livello e fortemente ellenizzanti, come quelle « dell'Orco I e II », « degli Scudi » e probabilmente quella perduta dei *Ceisinie*; già si è detto dei sarcofagi tarquiniesi dei *Partunus*, cui altri si possono aggiungere a Vulci, a Cere, e nella stessa Tarquinia (quello dipinto « delle Amazzoni »). La tradizione è al riguardo meno eloquente che per l'epoca arcaica, anche se possiamo qui ricordare, malgrado la differenza di contesto, l'arrivo a Roma dalla Sicilia dei primi barbieri intorno al 300 a. C. Ma la formula socio-economica del liberto — prodotto caratteristico della schiavitù di tipo classico, con quella parallela della vecchia clientela, che si sviluppa fortemente nella seconda metà del IV secolo — mentre riassorbe facilmente nel contesto culturale ogni elemento allotrio, cancellandone i segni della precedente identità nazionale, si presta meglio di ogni altra a capire e inglobare qualsivoglia forma di metecia e ad integrare i soggetti entro una rete produttiva di ampio respiro, anche in senso territoriale. È tipico il caso del Novios Plautios, autore della famosissima cista Ficoroni. Il bronzista-incisore realizza verso il 330 a. C. un prodotto diffuso in maniera esclusiva a Preneste, ma lo fabbrica a Roma (come orgogliosamente dichiara nell'iscrizione-firma) per conto di due famiglie aristocratiche prenestine; il suo nome è tuttavia indizio di un'origine campana (Novios), ma egli è integrato come cliente o liberto nell'ambito di una famiglia aristocratica tiburtina (i Plautii), da poco entrata a Roma ed arrivata subito al consolato; da questa famiglia significativamente deriva il Plautius, collega di censura di Appio Claudio, e compositore della vertenza dello « sciopero » dei tibicini, non a caso rifugiati proprio a Tivoli. Prova più eloquente della complessità dei nessi celati da questi processi produttivi, in virtù sia della maggiore articolazione sociale sia dell'incidenza in questa dei fatti politici e giuridici, non poteva darsi.

Quanto detto per la metecia si può applicare senz'altro per l'altra formula arcaica della produzione « delegata ». Ancora una volta l'esempio di Roma appare significativo. Come è noto, il IV secolo è per Roma una fase di tumultuaria riformulazione del modello politico. Ma questo è vero anche per gli aspetti sociali e produttivi che più ci interessano. Le mura, rifatte dopo l'incendio gallico, sono forse dovute ad ingegneri siracusani; del pari a metà del secolo, artisti di teatro provenienti dall'Etruria (da Tarquinia?) introducono nel nuovo contesto, dove lo spettacolo ha un posto eminente, i modi ellenizzati della farsa etrusca. Ma, in pari tempo, tutto un comparto, di capitale importanza per la produzione artigianale in senso diretto (per la grande carpenteria) e indiretto (per la esportazione di merci), ossia quello marinaro e navale, sembra dipendere, in virtù di un

Fig. 102. Capitello figurato (III sec.), da Vulci. Vulci, Museo. Al di sopra della corona di foglie d'acanto alla base del capitello si elevano quattro busti femminili, probabilmente di menadi o di demoni della morte, con ricca acconciatura di velo a turbante, orecchini e collana. Il gusto è patetico, con accenni drammatici delle pose e con un'efficace forma plastica.

antico accordo, da Cere. Con l'appoggio cerite si realizzano infatti tentativi colonizzatori transmarini in Sardegna e in Corsica nel 378 a. C. e fino al 338 a. C., data della conquista di Anzio; Roma dipenderà per la marineria in larga misura da supporti esterni, secondo un modello poi continuato dai *socii navales*. G. Pianu ha sottolineato quanta importanza abbia per lo sviluppo della ceramica a figure rosse di Cere come per la crescita imperialistica di Roma questa « partnership » romano-cerite: i piattelli « di Genucilia », vero fossile-guida del tardo IV secolo, sono un tipico prodotto ceramico ceretano, che imita e soppianta un identico vaso di Falerii e la cui distribuzione mediterranea e peninsulare presuppone tuttavia la spinta economico-militare di Roma. Ma questo esempio di produzione « delegata » è

per le manifatture etrusche e ceretane in particolare un vero canto del cigno. Non solo il vaso eponimo della classe è iscritto in latino prima della cottura (come un altro simile reca inciso un significativo alfabeto latino), ma il nome, Poplia Genucilia, ripete quello di un altrimenti ignoto senatore, tre liberti del quale firmano un ex-voto nel santuario emporico — luogo di liberazione rituale degli schiavi — di Lucus Feroniae, antico centro di scambi tra Etruschi, Latini e Sabini. Anche questo caso emblematico, come quello di Novios Plautios, chiude ed apre un'epoca nuova. La fabbricazione dei piattelli « di Genucilia » si esaurisce alla fine del IV secolo o poco dopo; e con l'iniziale III secolo si apre invece la sterminata produzione a vernice nera del cosiddetto « Atelier des petites éstampilles », realizzata in forme standardizzate in una notevole quantità di piccole e medie officine in orbita diretta romana, la cui diffusione mediterranea presuppone il declino dell'Etruria come centro produttivo e marinaro e l'ascesa dell'astro imperiale di Roma.

3. *L'architettura.*

Uno dei segni più evidenti del risveglio di IV secolo è costituito dalla fervida ripresa dell'attività costruttiva. Non c'è città dell'Etruria costiera e meridionale che non si dia ora — o restauri — mura urbiche e grandi fondazioni templari. Il modello architettonico — quasi a incarnare la continuità tra passato e presente nel profondo delle strutture economico-sociali e nella superficie delle forme ideali — resta quello del tempio tradizionale tuscanico nelle diverse varianti, con le sue decorazioni modanate in pietra nel podio e fittili nella copertura. Tenui e cronologicamente discusse sono le innovazioni, in primo luogo, se non esclusivamente, i capitelli. Al III secolo sembrano appartenere infatti alcune formule di capitello, di grande fortuna in ambienti peninsulari (e in qualche caso anche extra-peninsulare, come i capitelli figurati di Utica nell'Africa punicizzata): i capitelli ionico-italici con palmette erette all'attacco della voluta, attestati a Tarquinia in più di un esemplare e poi replicati nel II secolo anche altrove come nella porta « di Augusto » delle mura ellenistiche di Perugia, e i capitelli figurati (fig. 102), noti a Vulci e poi anch'essi replicati altrove in Italia, da Brindisi a Pompei. Quasi sicuramente al secolo successivo risale invece il capitello corinzio-italico, come vedremo. Questi capitelli denunciano un interesse molto superficiale, dalle forme esteriormente barocche, per il rinnovamento architettonico del primo ellenismo, del quale alfieri in Occidente sono le grandi metropoli di Taranto e Siracusa; tale

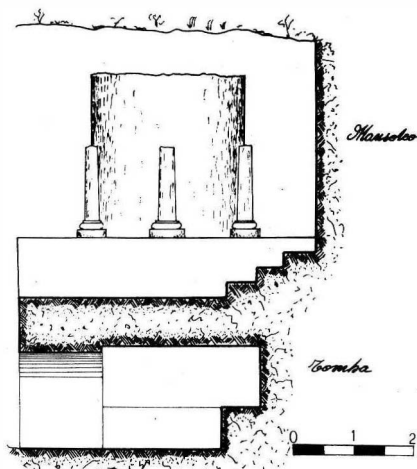
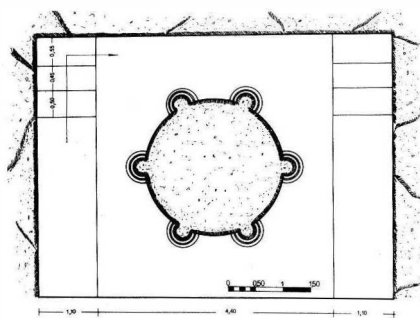



Fig. 103. Pianta e sezione della tomba del Sileno di Sovana (III sec.). Nella sezione è chiaramente visibile la concezione della tomba: nella parte inferiore è il sepolcro vero e proprio, mentre al di sopra, accessibile con scalette laterali, si situa il *naìskos* circolare, concepito come segnacolo monumentale della tomba.

superficialità è messa in risalto dall'occasionalità del rinnovamento, cui solo in parte risponde nello stesso periodo un assai parziale mutamento di tutti i partiti decorativi dell'alzato: questo è infatti limitato all'introduzione di motivi vegetali più ricchi delle terrecotte architettoniche, come catene di gigli nelle sime, rosette a stella nelle lastre e palmette oblique nei rivestimenti dell'architrave.

Le novità si riscontrano in prevalenza nelle nuove tombe a camera, nella concezione sia degli spazi interni che di quelli esterni. L'isonomia dell'arcaismo, con la sola eccezione di alcuni grandi ipogei di *principes* di Cere, aveva limitato questi spazi e le conseguenti decorazioni interne ed esterne. Ora il nuovo tipo di sepolcro enfatizza, vuoi con l'architettura vuoi con un sarcofago od urna particolare, il ruolo del capostipite, deposto di solito nel fondo della camera, al centro. Ecco allora comparire nel fondo della camera un vero e proprio *naìskos*, una sorta di tempietto (come nelle tombe « dell'Alcova » e « Torlonia » di Cere) che risulta prezioso per la ricostruzione dei sacelli reali, come preziosi allo stesso fine sono i pilastri e le colonne che compaiono a sostenere i vasti soffitti. Ma le forme di *naìskoi* e colonne sono del tutto convenzionali, come convenzionale è la tipologia degli altari funerari configurati a dado, con falsa porta (al solito *porta Inferi* o simbolo dell'inviolabilità del sepolcro) e modanature di forma tradizionale, della stragrande maggioranza delle tombe rupestri di area tarquiniese e vulcente.

Tra le tombe rupestri solo alcuni rari esempi testimoniano una volontà più complessa di articolare architettonicamente i prospetti

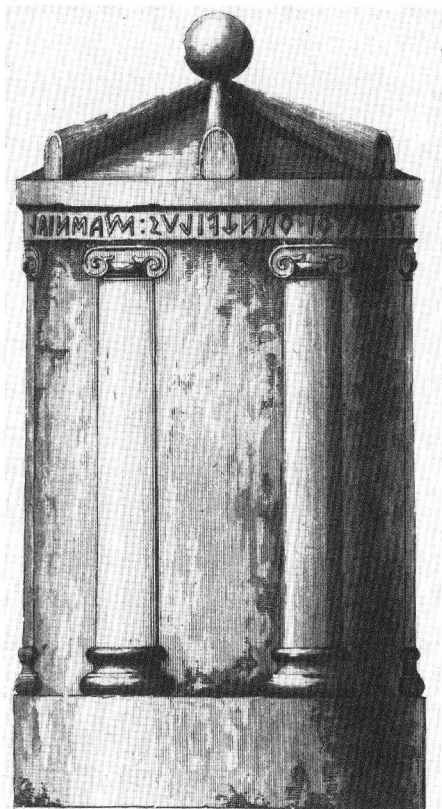



Fig. 104. Disegno del cippo sepolcrale ionico di *Thanchvil Masniai* (III sec.), da Vulci. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Il cippo ci restituisce l'aspetto della parte superiore del *naìskos* circolare della fig. precedente e di altri edifici reali, certo di carattere sacro, evidentemente esistenti nelle città etrusche.

cavati nel tufo: a Sovana le tombe « Ildebranda », « Lattanzi » e « del Sileno » (fig. 103), e a Norchia le tombe cosiddette « doriche », trasferiscono all'esterno l'equazione tomba-sacello — un motivo eroico di grande fortuna nella cultura tardo-classica ed ellenistica, dalle tombe macedoni a quelle più complesse dei territori soggetti ai regni ellenistici o alla loro influenza (in Epiro, in Asia Minore, in Egitto, in Africa settentrionale), che poi sarà continuato nel mondo romano. Anche qui le forme sono quelle convenzionali del tempio tuscanico, con la sola eccezione della *monòpteros* circolare ionica della tomba « del Sileno », che rievoca modelli di grande architettura tra tarda classicità e primo ellenismo, di cui abbiamo echi minori anche in urne e cippi funerari vulcenti, come il monumentino di *Thanchvil Masniai* (fig. 104).

Ma da queste imitazioni provinciali non riusciamo forse a cogliere appieno la più complessa concezione che doveva informare le facciate monumentali di alcune tombe aristocratiche di Vulci, alla cui decorazione si riferiscono le grandi sculture funerarie a tutto

Fig. 105. Coperchio di sarcofago dalla tomba dei *Tetnies* di Vulci (370-360 a. C.). Boston, Museum of Fine Arts. La coppia dei defunti è immaginata abbracciata sotto il manto che ricopre la *klìne*, in un atteggiamento simile a quello dell'altro sarcofago del figlio dei due e della consorte di lui, dalla stessa tomba. Si notino le caratteristiche terminazioni ondulate del drappeggio, proprie della tarda epoca classica.

tondo: la recente acquisizione a Cere di una facciata a due piani con false porte e sculture decorative a tutto tondo, la cosiddetta tomba « di Monte S. Angelo », evidente imitazione — sia pure di modesto livello — di quelle di Vulci, ci fa rimpiangere la perdita di queste ultime, che dovevano ricordare con le articolazioni talora a due piani e le sculture a tutto tondo in facciata e dentro nicchie, i prospetti architettonici grandiosi, vicini ai frontescena ellenistici, della necropoli di Cirene.

Fig. 106. Frammento di scultura in nenfro (fine IV sec.), dalla necropoli di Vulci. Roma, Museo di Villa Giulia. Il gruppo raffigurava una amazzone caduta in ginocchio e un greco stante, in atto di afferrarla per i capelli ed ucciderla: ci è conservato solo il torso dell'amazzone con lo scudo caduto e il ginocchio dell'aggressore contro la schiena (non visibile nella foto). Esempio caratteristico dello stile drammatico e agitato della tarda classicità e del primo ellenismo in Etruria.

4. *La scultura in pietra e in terracotta.*

Proprio il grande rinnovamento della tipologia sepolcrale or ora ricordato torna a far rivivere la grande scultura a tutto tondo vulcente di destinazione funeraria, vanto della città nel VI secolo. Preannuncio di questa rinascita sono i due eccezionali sarcofagi marmorei dalla tomba dei *Tetnies* (fig. 105) ora a Boston, con coppie abbracciate e distese sul coperchio e scene di corteo magistratuale e congedo sulla cassa del più antico (370-360 a. C.) e amazzonomachia sulla cassa del più recente (340-330 a. C.); opere di altissima qualità, appaiono imbarazzanti per la loro qualità stilistica: quasi più sciolto e prossimo ai modi di IV secolo avanzato il più antico (con la caratteristica cifra delle terminazioni sinuose dei panneggi), ancora legato alle formule di V secolo nei panneggi, nell'impostazione dei

Fig. 107. Frontone in nenfro (III sec.), dalla necropoli di Vulci. Roma, Museo di Villa Giulia. Il frontone decorava un *naìskos* funerario e raffigura una coppia dionisiaca con attributi, ai lati del cratere da cui si attingeva il vino, e immagini simboliche delle rispettive funzioni, maschili (la pantera) e femminili (erote e cigno), dei componenti la coppia. Lo stile è piatto e stanco, proprio della fase più avanzata della scultura della fase della « rinascita ».

volti, nell'iconografia delle monomachie il secondo. Subito dopo, prende il via la scultura in nenfro per non frequenti sarcofagi, come quello « delle Amazzoni », vicini alla produzione tarquiniese, e soprattutto per impegnative figure a tutto tondo, mostri infernali o scene mitiche allusive al mondo della morte. Le forme sono spesso molli e pesanti (fig. 106) e con scarsa sensibilità per le impalcature ossee, retaggio di una cultura locale che non ha vissuto direttamente come graduale conquista il mirabile sviluppo classico greco: tuttavia la sapienza compositiva dei rari gruppi e dei panneggi (come nel bel gruppo dell'amazzone uccisa dal greco) è all'altezza del grande artigianato greco di tardo IV secolo. Con il III secolo questa scuola vulcente si dedica sempre più a prodotti correnti, soprattutto timpani a bassorilievo per *naìskoi* funerari con figure sdraiate di argomento dionisiaco (fig. 107), opere correnti e prive di qualità di un artigianato in via di esaurimento.

A Tarquinia le esperienze più antiche della grande industria dei sarcofagi, fino alla metà circa del IV secolo, al pari di Vulci e di Cere, sono costituite da pezzi marmorei eccezionali, come il sarcofago punico della tomba dei *Partunus* (fig. 108) o quello dipinto « delle Amazzoni ». Ma già verso il 360 a. C. e poi con sempre maggior intensità nella seconda metà del secolo, le fabbriche tarquiniesi elaborano una successione di tipi di sarcofagi per la crescente domanda urbana e delle città minori del territorio. Il tipo più antico, che imita la cassa lignea con i suoi sobri fregi animalistici intagliati o applicati, reca figure interamente distese sul coperchio (fig. 109) ancora conformato alle estremità a tetto displuviato: lo stile è ampio, maturo, le figure assorte e distanti; e l'intensità della rappresentazione dei prodotti migliori come il sarcofago di *Velthur Partunus* (fig. 110), dimostra che la lezione tardo-classica greca è stata

appresa pienamente da questi scalpellini. La produzione « di massa », con figure semisdraiate che riprendono il vecchissimo tema del banchetto (fig. 111), e cassa decorata solo in facciata con temi mitici o processioni di magistrati (fig. 112), rappresenta il grosso dell'attività delle officine lungo tutto il III secolo, che si prolunga stancamente anche nel II secolo. Gli esemplari più antichi sono ancora permeati dello spirito e dell'attenzione formale del cinquantennio precedente; ma la produzione veramente di serie, con le figure dei recumbenti tagliate in maniera sommaria e dai volti flaccidi e inespressivi, con motivi decorativi banali sulla cassa, denuncia una povertà culturale che è anche misura dell'impoverimento economico della città a partire dalla metà del III secolo. Nel campo della coroplastica, la nuova decorazione del colossale tempio dell'Ara della Regina (metà del IV secolo), di cui conosciamo il rivestimento di *columen* con i notissimi cavalli alati (fig. 113), è l'occasione per una prova di grandissima maestria dei coroplasti locali, per altro impegnati tra IV e III secolo in una produzione di serie di *ex-voto*, fra i quali fa spicco la bella testa della Civita, con echi della ritrattistica medio-italica.

A Cere, la scultura in pietra, che mai si è veramente acclimatata nel luogo, tra la fine del V e la prima metà del IV secolo produce gli eccezionali sarcofagi marmorei della tomba « dei Sarcofagi », dai tratti duri e piatti propri di intagliatori di livello piuttosto modesto (fig. 114); l'antica specialità della terracotta riemerge nella bella ridecorazione dei templi di Pyrgi verso la metà del IV secolo, di qualità elevatissima (fig. 115), che si appoggia a prototipi greci coevi, ma è alimentata anche dalla produzione votiva corrente, nella quale fanno spicco tra IV e II secolo una nutrita serie di statue e di teste di qualità nettamente al di sopra di quella di tutta l'Etruria, spesso con intenti ritrattistici ben precisi.

Fig. 108. Coperchio del sarcofago « del sacerdote » (360-350 a. C.), dalla tomba dei *Partunus* di Tarquinia. Tarquinia, Museo. Il sarcofago, fra i più belli ed antichi della serie tarquiniese, era anche dipinto sulla cassa, mentre sul coperchio il defunto figura disteso in atto di compiere un gesto di natura verosimilmente religiosa. L'esecuzione si deve ad *atelier* siceliota attivo in marmo di Paro tra V e IV sec. con sarcofagi per l'alta committenza punica.

Fig. 109. Coperchio di sarcofago (340-330 a. C.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Dopo i grandi e isolati esperimenti marmorei di Cere (fig. 114), di Vulci (fig. 105) e della stessa Tarquinia (fig. 108), le officine tarquiniesi adottano verso la metà del IV sec. il tipo di sarcofago in nenfro, con coperchio a doppio spiovente, che contiene la figura del defunto completamente sdraiato, per poi passare subito dopo alla tipologia dell'immagine semisdraiata, destinata a permanere per tutta l'età ellenistica (figg. 110, 171).

Fig. 110. Sarcofago di *Velthur Partunus* (330-320 a. C.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Proveniente dalla stessa tomba dei sarcofagi delle figg. 108 e 176, questo bell'esemplare, pur conservando il tipo di coperchio della fig. precedente, mostra il defunto, dall'intensissimo ritratto, nella posa semisdraiata caratteristica della fase successiva.

Ma la grande patria della coroplastica di IV e III secolo è senza dubbio Falerii. Le decorazioni o ridecorazioni dei templi principali della città, quelli di Celle, di Sassi Caduti e dello stesso Scasato, o anche del territorio, come a Fabbrica di Roma, rivelano un contatto strettissimo con la pratica dei grandi centri della Magna Grecia, lo stesso che individuiamo negli *ateliers* dei ceramografi della prima metà del IV secolo. Le sequenze falische ci offrono la possibilità di percepire modi e tempi della recezione delle conquiste formali della classicità media e tarda greca, dall'adesione alla misura attica della prima metà del IV nei purtroppo frammentati pezzi da Celle (350 a. C.) (fig. 116), alla contaminazione a fini patetici di prototipi scopadei e prassitelici delle sculture dallo Scasato (320-300 a. C.) (figg. 117-118), al riaffiorare di spinte anorganiche e semplificatorie nei pezzi dai Sassi Caduti (290 a. C.) (fig. 119) ancor più evidenti nell'altorilievo di Fabbrica (270 a. C.). Questa istruttiva sequenza falisca è in sostanza la reale parabola formale della intera cultura di *koiné*, che qui ci si presenta come evoluzione della forma plastica, dai fasti di una ellenizzazione rivissuta in termini di ricchezza deco-

Fig. 111. Sarcofago (300 a.C.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Lo stile ricco e patetico e la diversa tipologia della decorazione della cassa indicano per questo sarcofago una data successiva a quella attribuibile al sarcofago precedente.

rativa, non esente talora dalla calligrafia, al silenzioso riemergere di antiche eredità locali non naturalistiche, ma con intenzioni fortemente espressive, una volta che il contatto con i canali greci e magnogreci si rarefà a beneficio della sempre più centrale città di Roma e della sua committenza più elevata.

Orvieto, che ancora alla fine del V secolo aveva prodotto il grande complesso di decorazione fittile del Belvedere, restituisce ormai solo qualche terracotta architettonica di serie, mostrando, nella rarefazione della sua grande committenza pubblica e privata (ad ambito privato si attribuiscono alcuni sarcofagi di ascendenza tarquiniese, tra cui quello di Torre S. Severo (fig. 120)), i segni di un declino inarrestabile. A Chiusi, invece, la sequenza delle statue cinerario-monumentali prosegue nella prima parte del IV secolo con pezzi di bottega dalle iconografie molto elaborate ed affollate (fig. 121); alcuni di questi pezzi, come i frammenti dal cosiddetto « Sepolcro di Porsenna », sono all'altezza dei capolavori della fase precedente e rivelano conoscenze abbastanza dettagliate delle esperienze

Fig. 112. Sarcofago (prima metà del III sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Il coperchio non è pertinente; il tipo della cassa, « a facciata », mostra una scena tipica del repertorio dell'epoca, il viaggio verso l'aldilà del defunto, che è presentato come magistrato in atto di salire sul cocchio, con il suo seguito e preceduto da littori.

greche dei successori di Policleto e di Fidia. Attorno alla metà del IV secolo alcuni grandi sarcofagi in pietra alabastrina (fig. 122) e urnette in pietra fetida mettono in risalto un diverso orientamento della grande committenza verso mode dell'area costiera meridionale, donde forse provengono anche alcune maestranze. La produzione non è sempre di qualità elevata, ma ad essa va il merito di aver iniziato un'attività, che, tra III e II secolo e con prodotti dalle caratteristiche essenzialmente decorative, risponde ad esigenze di una committenza minore sempre più numerosa nel corso del II secolo, che costituirà il modello per l'artigianato tardo-ellenistico dell'Etruria settentrionale.

Fig. 113. Dettaglio dell'altorilievo frontonale (350 a. C. circa), dal tempio dell'« Ara della Regina » di Tarquinia. Tarquinia, Museo. L'altorilievo, che raffigurava il cocchio della divinità titolare del tempio, è uno dei capolavori della maestria coroplastica dell'Etruria di epoca tardo-classica, con una mirabile serie di raffinatissimi particolari dell'anatomia degli animali.

5. *La bronzistica e l'oreficeria.*

La grande bronzistica volsiniese produce ancora nell'iniziale IV secolo opere di straordinaria bellezza, come la testa carica di intensità dell'area di Bolsena ora al British Museum, legata alle forme classiche di V secolo. Ancora a Volsinii si può attribuire la elegante testa da Cagli nelle Marche (fig. 123), della prima metà del IV secolo, che si presenta con forme più classiche e distaccate. Ma la

Fig. 114 (*a sinistra*). Particolare del coperchio di sarcofago (fine V - inizi IV sec.), dalla tomba « dei Sarcofagi » di Cere. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Il tipo di coperchio, vicino agli esempi delle figg. 105 e 108, esibisce il defunto disteso con un abbigliamento sontuoso: lo stile è secco e privo delle raffinatezze degli esemplari citati, indice di una probabile, maggiore antichità.

Fig. 115 (*a destra*). Frammento di altorilievo frontonale (metà circa del IV sec.), dal santuario di Pyrgi. Roma, Museo di Villa Giulia. La bella testa, forse di divinità, faceva parte di un gruppo decorante il frontone del tempio A di Pyrgi, rifatto verosimilmente dopo il saccheggio operato da Dionigi, tiranno di Siracusa (384 a. C.).

produzione più rilevante è quella del consueto vasellame da mensa e per la toletta femminile, di candelabri e di specchi (figg. 124-125), anche se una volta di più la larga circolazione di questo materiale, unita al deplorevole stato delle nostre informazioni circa la provenienza, ci impedisce di definire con esattezza cerchie officinali, aldilà di una generica etichetta — basata su dati epigrafici — di origine meridionale e settentrionale. A questa produzione meridionale non sono infatti estranee le altre città della zona, prima fra tutte Vulci, da sempre sede di una grande metallurgia e in antico rapporto privilegiato mercantile e produttivo con Orvieto. Nella cerchia meridionale, di grande rilievo sono sempre i candelabri (fig. 126) — con statuette non più su cimasa come per il V secolo, ma innestate nel

Fig. 116. Frammento di altorilievo frontonale (metà circa del IV sec.), dal santuario di Celle di Falerii. Roma, Museo di Villa Giulia. La monumentale figura di dea, dal manto riccamente drappeggiato e istoriato, è il capolavoro della coroplastica falisca dell'età tardoclassica.

fusto — che offrono un quadro apprezzabile, dalla metà circa del IV secolo in poi, dalla *medietas*, della produzione e del gusto sud-etrusco (lo stesso presente in bronzetti votivi coevi), un po' a livello minore di quanto si ricava, ai vertici dell'artigianato, dalla coroplastica di Falerii. Collegata a questa produzione è quella degli specchi incisi — anche questi una preziosa antologia dell'andamento della cultura figurativa tra metà del IV e metà del III se-

Figg. 117-118 (*qui sopra e a fronte*). Frammenti di altorilievo (320-300 a. C.), dal santuario dello Scasato di Falerii. Roma, Museo di Villa Giulia. Il torso e la testa, che appartenevano alla decorazione di questo tempio urbano di Falerii, mostrano la penetrazione, nella fiorente scuola coroplastica locale, delle forme elaborate da Prassitele e da Scopa in Grecia e qui forse mediate attraverso la Magna Grecia.

colo — che vanno da un disegno sobriamente classico dei prototipi della prima metà del IV secolo allo stile « fiorito », elaboratissimo sul piano sia iconografico che disegnativo, dei pezzi più belli della seconda metà del IV (fig. 127) e degli inizi del III secolo e fino agli sciatti pezzi di serie (fig. 128) con Lase e Dioscuri della seconda metà del III secolo (altra prova della parabola della cultura etrusca di *koiné*).

Ma di una grande bronzistica meridionale — non sappiamo se vulcente, tarquiniese o cerite — abbiamo alcuni preziosi documenti, che molto ci insegnano sulle forme « alte » della costituzione di uno stile medio-italico, ispirato da quello greco, ma portatore di caratteri propri distinti. Esistono senza dubbio *ex-voto* più correnti come il fanciullo seduto di Tarquinia (fig. 129), poi imitato da altri prodotti consimili di area settentrionale, quale ad esempio l'analogo fanciullo di Cortona; ma senza dubbio il pezzo più famoso è il celebre « Bruto Capitolino » (fig. 130), una testa-ritratto che presenta una robusta volumetria del cranio, sul quale si appoggiano i tratti del volto, la capigliatura e la barba, quasi prosciugati, nella forte tensione di una ricerca psicologica della patrizia *gravitas*. Quest'opera, di datazione controversa, ma difficilmente posteriore al

Fig. 119. Frammento di altorilievo (inizi del III sec.), dal santuario dei Sassi Caduti di Falerii. Roma, Museo di Villa Giulia. La testa, che rappresenta Mercurio, divinità del santuario extraurbano dei Sassi Caduti, è un buon esempio dell'appiattimento dello stile della scultura sud-etrusca e falisca nel corso del III secolo.

primo quarto del III secolo, è un caposaldo sia per il problema del ritratto italico sia per la formazione — abbiamo visto — del gusto medio-italico. Accanto a questa testa si possono collocare due altri ritratti in bronzo, uno dall'Etruria centrale conservato a Firenze (fig. 131) e l'altro da S. Giovanni Lipioni nel Sannio ora a Parigi (fig. 132), e alcune teste votive eseguite a stecca, come il già ricordato ritratto di Tarquinia (fig. 133) e un busto dal santuario di Vignale di Falerii (fig. 134), tutti accomunati dalla stessa esigenza di volumetria e di volontà di individuazione fisiognomica, nonché da rendimenti assai peculiari, come — nei bronzi — dal trattamento « a spina di pesce » delle sopracciglia e dal lievissimo movimento delle superfici liscie.

Sul problema (in realtà, per gran parte pseudo-problema) del ritratto romano-italico si è scritto molto e non sempre utilmente. L'ambiente greco, per coscienti motivi di isonomia, rifiutava il ritratto (e lo ha rifiutato soprattutto la democrazia ateniese di V secolo, fino al collasso di quell'*èthos* isonomico nella prima metà del IV secolo), laddove il mondo etrusco e romano, tradizionalmente legato alle strutture gentilicie, alla figura del capostipite alla successione di tipo dinastico, ha da sempre esaltato le immagini dei *maiores* e, con la piena conquista del realismo tra V e IV secolo, ha ovviamente teso alla rappresentazione ritrattistica dei membri della prosapia distintisi nella vita politica e militare. Fin qui, nessun problema specifico, dunque. Più complesso invece è il significato stilistico di questo gruppo di ritratti. Aldilà di questioni cronologiche non sempre solubili (ma, ad esempio, la moda

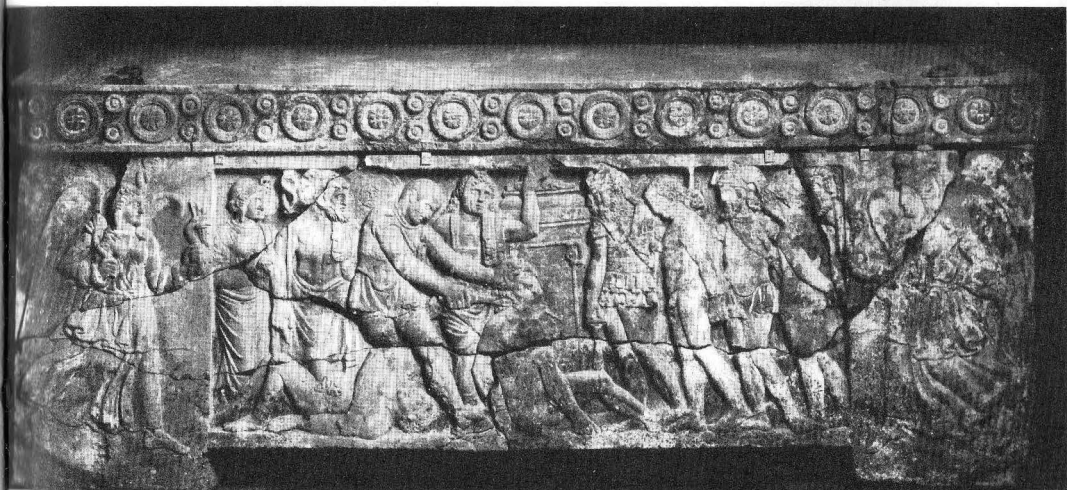



Fig. 120. Sarcofago di Torre San Severo (metà del IV sec.). Orvieto, Museo civico. Il sarcofago, con buoni confronti in prodotti dell'Etruria tiberina, ripete sulla cassa la stessa drammatica scena della tomba « François » di Vulci (tav. XIX), espressione dell'ideologia dei committenti.

della barba, presente nel « Bruto », cessa nel III secolo), si può osservare che questi ritratti mostrano le reali intenzioni artistiche e le più profonde strutture della rappresentazione del mondo della *koiné*, dopo la grande ondata ellenizzatrice del pieno IV secolo e prima che venissero sommerse dalla successiva ondata tardo-ellenistica del II secolo. Può senz'altro discutersi quanto di questa cultura sia sopravvissuta realmente ai successivi movimenti di trasformazione culturale e formale della tarda repubblica e dell'impero; è certo che tali livelli « alti » di cultura figurativa elaborati tra IV e III secolo non sono rimasti senza influenza per consolidare, con potenti messaggi figurativi di questa fatta, l'ideologia aristocratica romano-italica nella fase della conquista del Mediterraneo.

L'altro grande centro della bronzistica a settentrione è senza dubbio Arezzo, la cui industria del metallo fa sentire ancora il suo peso nel quadro degli aiuti delle città etrusche alla spedizione africana di Scipione nel 205 a. C. La « Chimera » di Arezzo (fig. 135) ne è il massimo capolavoro, realizzato come dono votivo sulla soglia tra il V e il IV secolo: è questa un'opera veramente di transizione tra i due secoli, come mostrano da una parte il muso a mo' di maschera stilizzata, il trattamento asciutto del corpo e la criniera « a fiamme » rilevata (tutti elementi che rinviano al passato), e

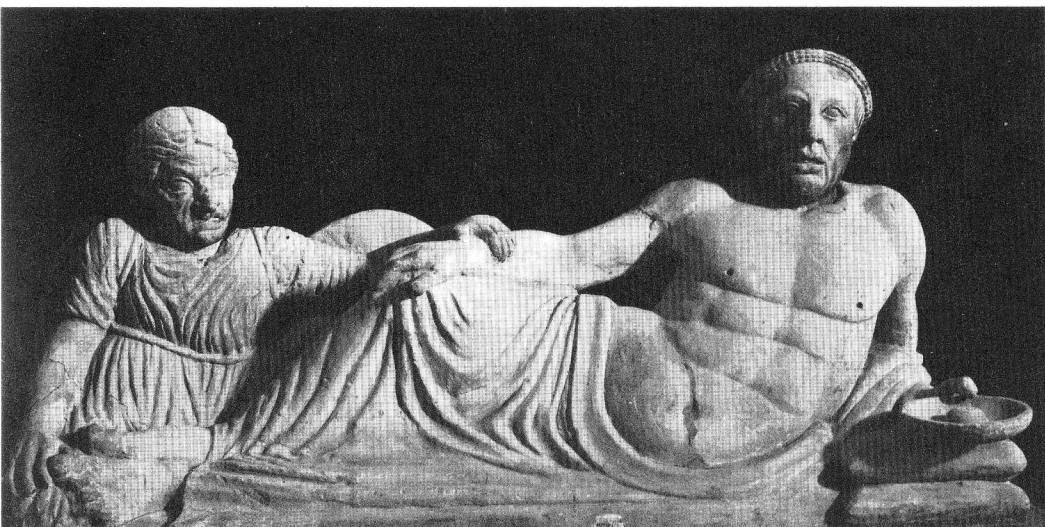



Fig. 121. Coperchio di cinerario chiusino (prima metà del IV sec.), di provenienza sconosciuta. Perugia, Museo Archeologico. L'esemplare di coperchio di cinerario della Collezione Mazzetti, ora a Perugia, malgrado i restauri ottocenteschi, illustra bene tipologia e stile di questa tipica classe di sculture chiusine della fase più tarda.

dall'altra l'accurata definizione dell'anatomia con delicate torsioni e movimenti muscolari (tratti invece dichiaratamente classici).

Sempre per cenni, converrà qui soffermarsi sull'oreficeria. Il ritorno ai consumi opulenti porta con sé un nuovo impulso per opere di oreficeria e argenteria, tradizionalmente collegata o collegabile con Vulci. Anche qui i modelli sono in maniera quasi esclusiva magnogreci, per collane, diademi, bulle, orecchini, con una prevalenza tutta locale per la decorazione a stampo, con effetti spesso di pesante sovraccarico e di gusto baroccheggiante.

6. *La ceramica.*

La ceramica dipinta di IV secolo riflette, abbiamo visto, le premesse dello scorcio del secolo precedente e l'articolazione in più centri produttivi in relazione con lo sviluppo — soprattutto nel Sud — delle tendenze verso l'autoconsumo e verso una domanda piuttosto estesa dei ceti intermedi ora formatisi.

Capitale indiscussa della ceramografia è Falerii, dove già attorno al 400 a. C. opera il pittore « del Diespater » di formazione o origine attica (classico è il confronto del Beazley con il pittore attico

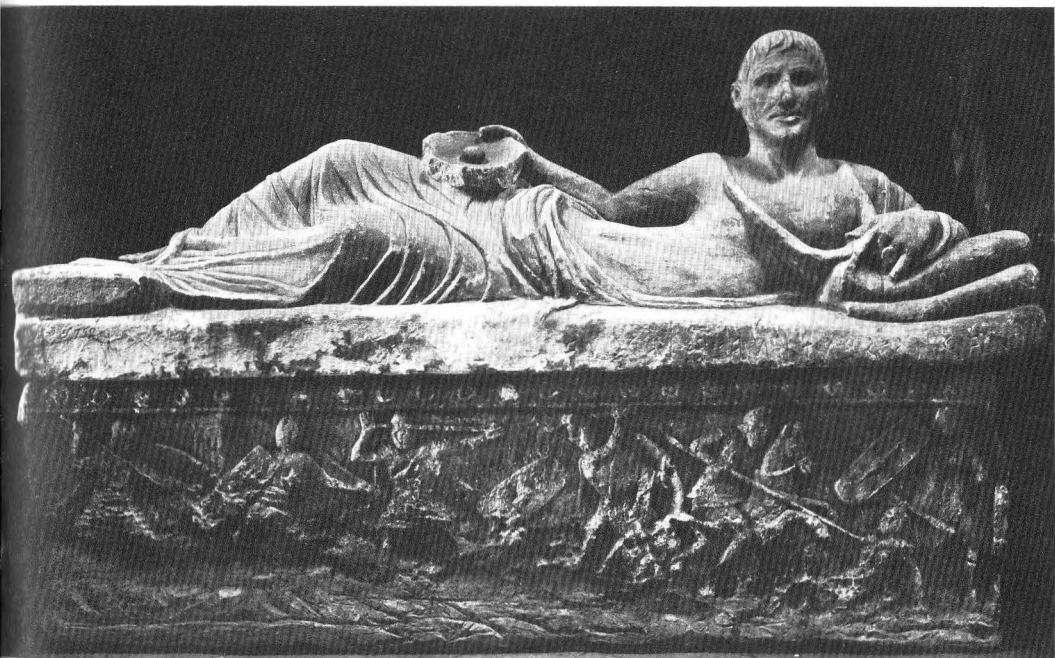



Fig. 122. Sarcofago di alabastro (III sec.), da Chiusi. Chiusi, Museo. Dopo la metà del IV sec. la grande aristocrazia chiusina adotta per alcune sepolture il tipo di sarcofago di forme meridionali: il nostro pezzo, eseguito in alabastro e decorato con una lotta tra Etruschi e Galli, presenta il coperchio con il defunto semisdraiato e il tipo di cassa « a facciata », indice di relativa seriorità, peraltro confermata dallo stile complessivo della scultura.

« di Jena »), formando un piccolo nucleo di collaboratori, ma di ascendenza più nettamente magnogreca, come i pittori « di Villa Giulia 1755 » e « dell'Aurora » (fig. 136); altre botteghe di questa fase, come quella dei pittori « di Nazzano » e « falisco di Bonn » e altre poche (fig. 137) rivelano uguali nessi con l'Italia Meridionale. Questo primo periodo della ceramografia falisca (400-360 a. C.), molto apprezzato nell'esportazione (ad esempio in Liguria), descrive assai bene i canali e i modi di costituzione del gusto di *koiné*, con arrivi di artigiani della diaspora attica successiva alla fondazione di Thurii, via via affiancati da altri artigiani italioti, cui si deve il particolare sapore di fasto e sovrabbondanza che poi caratterizzerà la ceramografia (e non soltanto la ceramografia) del cuore del IV secolo. Sempre tipica di questa fase (e in tal senso una volta di più collegata alla temperie dei decenni finali del V secolo) è la presenza isolata di pittori di qualità relativamente elevata e atticizzante, di difficile

Fig. 123. Testa bronzea di divinità (prima metà del IV sec.), da Cagli. Roma, Museo di Villa Giulia. L'origine etrusca di questa testa, rinvenuta fuori del territorio etrusco vero e proprio (nelle attuali Marche), è incontestabile: i confronti che è possibile istituire con alcuni pezzi di produzione volsiniese rendono verosimile un'attribuzione a fabbriche volsiniesi.

localizzazione, come quelli del « Gruppo Vaticano G 113 » (forse vulcente) (fig. 138) o del « Gruppo dei Prigionieri » (forse falisco), per i quali non è facile individuare una continuità di bottega.

A metà circa del IV secolo la produzione falisca si standardizza fortemente come tipologia, riducendo altresì l'iconografia a pochissime scene di generico ambito dionisiaco. In una prima fase sembra si abbiano essenzialmente coppe con linea di rilievo, ben presto seguite da coppe senza questo particolare tecnico; tutte queste coppe sono prodotte da pittori di uno o due gruppi (il gruppo « falisco delle coppe » e forse il gruppo « del Foro »), mentre un'altra fabbrica, probabilmente unica, si dedica subito dopo alla realizzazione di piccoli servizi da mensa, composti da piatti per cibo (gruppo « falisco di Genucilia ») (fig. 139), piccoli *skỳphoi* e crateri a campana (gruppo « del Full Sakkos » (fig. 140) ed *oinochòai* (gruppo « Barbarano ») (fig. 141). Tale standardizzazione di forme coincide con la morte virtuale del simposio come grande istituzione sociale (di qui la fine delle *kỳlikes*) e, sul piano stilistico con un impoverimento completo

Fig. 124. Particolare di cista prenestina, detta « Barberini » (350-330 a. C.), da Palestrina. Roma, Museo di Villa Giulia. Di tale tipica classe di oggetti, diffusa nella grande città latina, si mostra questo raffinato esemplare con scena di ratto di Crisippo, che si ricollega alla migliore tecnica del graffito su bronzo dell'Etruria, a documento della cultura di *koiné* etrusco-latino-campana.

delle iconografie, ridotte ormai a sole teste femminili, o a figure della cerchia dionisiaca e grandi volatili; già poco prima, un segnale importante di questa imminente standardizzazione era stata data dalla produzione, contemporanea a quella delle coppe a figure rosse e da questa imitata, di vasellame a figure rosse sovradipinte, sia coppe che *skỳphoi-glàukes* (gruppi « Sokra » e « delle *glàukes* etrusche »),

Fig. 125. Cista ellittica (fine del IV sec.), da Vulci. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. L'Etruria non conosce ciste graffite, caratteristiche della città di Preneste (cfr. fig. precedente), ma solo lisce o, come in questo eccezionale pezzo di Vulci, a sbalzo. Lo stile agitato e mosso del rilievo colloca la fabbricazione dell'oggetto nel tardo IV secolo.

realizzato con procedura semplificata rispetto alla tecnica a risparmio. La coppa eponima di questa fabbrica, ricordiamo, è significativamente firmata da un meteco greco.

Da Falerii probabilmente provengono gli artigiani che intorno a metà del IV secolo impiantano a Cere *ex nihilo* (non conosciamo a Cere nulla di simile alla produzione falisca « alta » della prima metà del secolo) fabbriche concorrenziali a quelle falische, che essi — in virtù della fortunata alleanza con Roma — soppiantano largamente nell'esportazione dell'ultimo quarto del secolo. Si tratta delle officine del gruppo « Torcop », stilisticamente con qualche connessione con la produzione falisca del gruppo « Barbarano », che realizza ancora pezzi per una committenza medio-alta, con *stàmnoi*, *kỳlikes*, *lèkythoi*, e *skỳphoi*, per poi concentrarsi sulla comunissima *oinochòe* di forma VII, un vaso per molti usi ed erede di una for-

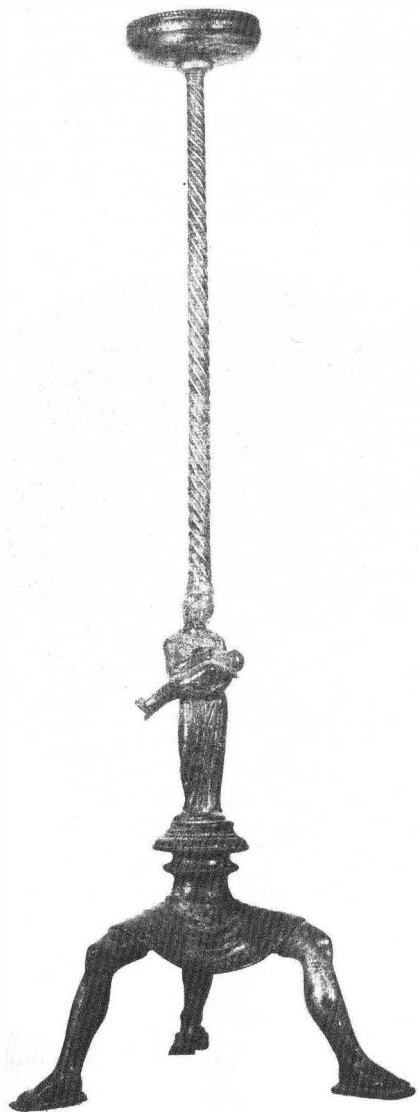



Fig. 126. Candelabro bronzeo (terzo quarto del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. È, questo, un documento interessante della produzione più elevata di una suppellettile largamente diffusa tra metà del IV e fine del III sec.: la figura di probabile divinità in atto di nutrire un infante, risente ancora dei grandi modelli classici.

tunata forma metallica; accanto a queste operano le altre officine del gruppo « Ceretano figurato » (fig. 142), vicinissime se non identiche a quelle del gruppo « Torcop », attive con un repertorio abbastanza simile, mentre un altro pollone del mondo falisco, il gruppo « del Fantasma » (fig. 143) realizza vasi in tecnica a sovradipintura,

Fig. 127. Specchio bronzeo con Laomedonte, Elena e i Dioscuri (metà circa del IV sec.), dalla necropoli di Porano presso Orvieto. Perugia, Museo Archeologico. Il livello stilistico dello specchio, ricco di richiami della ceramografia italiota, ne fa un capolavoro della classe della metà del IV sec., con una attribuzione a fabbriche volsiniesi virtualmente certa.

Fig. 128. Specchio bronzeo con scena dionisiaca (III sec.), di provenienza incerta. Roma, Museo di Villa Giulia. Il confronto tra lo stile dello specchio della fig. precedente e quello dello specchio qui raffigurato illustra bene il processo di impoverimento formale del graffito decorante questa classe di oggetti.

Fig. 129. Statuetta votiva bronzea di fanciullo (III sec.), da Tarquinia. Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco. Si conoscono alcuni altri esemplari di questo prezioso tipo di ex-voto, certamente offerto da persone in possesso di discreta fortuna; il pezzo tarquiniese, con notevoli elementi di semplificazione formale, si colloca nel corso del III secolo.

ma a Cere quasi esclusivamente *oinochòai* della popolarissima forma VII. Tecniche e problematiche stilistiche di queste officine sono talmente simili a quelle di Falerii, che ci esimono da particolari commenti.

In questo quadro di carattere « industriale », lo spazio lasciato ad altre città è ben ristretto, per lo più occupato da vasi di mera destinazione funeraria o sostitutiva delle aggressive produzioni falische e ceretane. A Tarquinia, che deve aver svolto anche una notevole funzione di intermediazione della fabbrica falisca (verso Ale-

Fig. 130. Testa bronzea detta « Bruto Capitolino » (inizi del III sec.). È il capolavoro della ritrattistica cosiddetta « medio-italica », dai rapporti stretti con l'arte del ritratto del primo ellenismo, ma sostanziata da un senso spiccato della massa e da un interesse per i dettagli.

Fig. 131. Testa bronzea di statua giovanile (prima metà del III sec.), dall'Etruria centrale. Firenze, Museo Archeologico. La testa ci documenta la diffusione dello stile del ritratto « medio-italico » in Etruria: lo stile è tuttavia più povero e sommario di quello del cosiddetto « Bruto Capitolino ».

Fig. 132. Testa bronzea di statua virile (prima metà del III sec.), da S. Giovanni Lipioni. Parigi, Cabinet des Médailles. La provenienza sannitica della bellissima testa, ricca di consonanze stilistiche con il « Bruto », è argomento per attribuire l'opera a officina campana e per ricostruire un tessuto di gusto comune tra Etruria, Lazio e Campania tra IV e III sec., la cosiddetta « arte di *koiné* ».

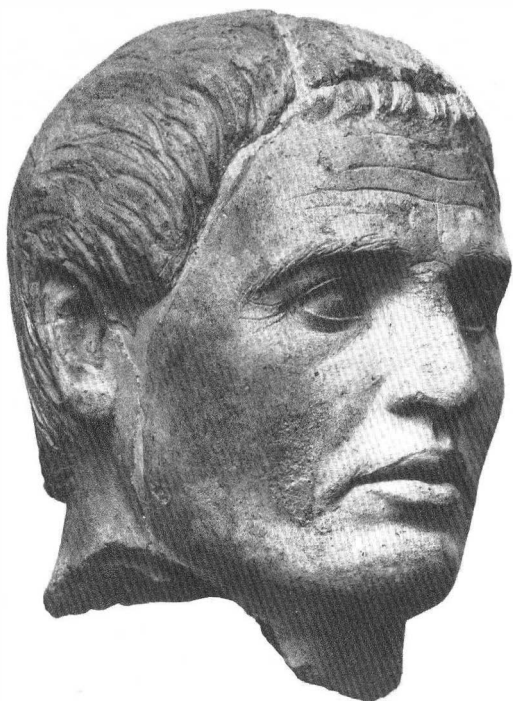



Fig. 133. Testa votiva fittile (fine del III sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Eseguito nella molle e più povera argilla, questo efficace ritratto riflette la diffusione in profondità, negli strati intermedi sia della committenza che dell'artigianato, del gusto e delle formule della ritrattistica « medio-italica ».

Fig. 134. Busto votivo fittile (metà del III sec.), dal santuario di Vignale di Faleri. Roma, Museo di Villa Giulia. Anche questo busto si inserisce, malgrado le semplificazioni formali, nello stesso filone dei precedenti.

ria in primo luogo), compaiono officine di sostituzione dei prodotti ceretani, con i gruppi di « Ginevra MF 142 » (affine al gruppo « Torcop » di Cere) e del pittore « di Tarquinia ' delle spalline ' » (affine al gruppo « Ceretano figurato ») e soprattutto con la larga produzione di vasi, *oinochòai* di forma VII (ma anche *phiàlai*), a sola decorazione floreale, versioni economiche di prodotti non di lusso, quali quelli del gruppo « del Fantasma ». Vulci offre un quadro complessivamente meno chiaro: alcune produzioni molto impegnate per forme e rappresentazioni, sono di esclusiva destinazione funeraria (gruppi « Alcsti » e « Turmuca ») (fig. 144), mentre una officina vulcente per il consumo corrente sembra essere quella dovuta alla fabbrica del gruppo « a imbuto », dalla produzione scarsamente standardizzata e tipologicamente piuttosto antica (i grandi servizi sono appena accennati da crateri a calice, *stàmnoi*, qualche *kỳlix*) dagli indubbi legami stilistici con il gruppo « Turmuca ». Orvieto infine offre un quadro altrettanto elusivo, con il gruppo « Vanth » (fig. 145) dai soggetti piuttosto barocchi di tipo funerario e rari altri vasi pure di destinazione funebre di più difficile inquadramento, come quelli delle tombe aristocratiche di Settecamini, mentre la produzione « corrente » sembra dipendere da importazioni falische e chiusine, con rari tentativi di autosufficienza (gruppo « di Orvieto 28 », che potrebbe tuttavia ben essere falisco): un commento mi-

Fig. 135. Statua bronzea di Chimera (fine V - inizi IV sec.), da Arezzo. Arezzo, Museo Archeologico. È il più antico e il più importante documento della grande bronzistica aretina, con ricordi delle formule arcaiche e sottile analisi anatomica propria della tradizione classica.

gliore all'involuzione sociale della città non potrebbe esserci.

L'area settentrionale è occupata dall'attività del gruppo « Clusium-Volaterrae », un'officina dai legami non del tutto chiariti con Falerii, che produce verso la metà del IV secolo vasi elaborati, sia come iconografia (non rari i soggetti mitologici) che come forme — coppe, vasi configurati a testa umana o ad anatra, *oinochòai*, *stàmnoi*, crateri a calice e a colonnette (fig. 146) —, in altre parole un repertorio per una committenza elevata (non rare sono le esportazioni sia a Sud che oltre gli Appennini) ancora legata ai cerimoniali simposiaci solenni, come si attaglia appunto alle ancor oligarchiche classi dominanti del settentrione. L'officina sembra attiva, con un piccolo nugolo di pittori, prima a Chiusi a poi a Volterra, dove concentrerebbe la sua produzione su crateri a colonnette con soggetti

Fig. 136. Particolare del cratere a volute a figure rosse del pittore falisco « dell'Aurora », con scena del ratto di Cefalo da parte dell'Aurora (secondo quarto del IV sec.), da Faleri. Roma, Museo di Villa Giulia. Indiscusso capolavoro della fase di rinnovamento della ceramografia falisca, il vaso presenta molti e certi contatti con la pittura vascolare magnogreca.

Fig. 137. Cratere a campana a figure rosse con Leda e il cigno (inizi del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Anche se più corsivo nel disegno dei particolari, questo cratere, come l'*oinochòe* della fig. seguente, è un buon esempio della fase « sperimentale », non ancora standardizzata, della pittura vascolare a figure rosse di IV sec. in Etruria.

mitici o allusivi alla sfera funeraria, molto popolari dai decenni finali del IV secolo come cinerari di personalità emergenti di area volterrana: su questi vasi troviamo i segni di una compiuta evoluzione della tecnica pittorica di IV secolo, dai vigorosi chiaroscuri del vaso principe del pittore « di Esione » alle scioltezze di linea quasi compendiaria (che ricorda l'isolata personalità di un ceramo-

Fig. 138. *Oinochòe* a figure rosse del gruppo « del Vaticano G 113 » (inizi del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Il disegno raffinato e particolari iconografici e tecnici collocano questo vaso nella temperie più atticizzante della prima fase della ceramografia etrusca a figure rosse.

grafo tarquiniese, il pittore « di Tübingen F 18 ») del pittore « della Monaca » dell'iniziale III secolo.

Come si è già accennato, la fine del IV o gli inizi del III secolo segnano la fine (fig. 147) della ceramografia a figure rosse (tranne prodotti corsivi, come i piattelli « di Genucilia » con stella, o i più tardi crateri a colonnette volterrani, che toccano forse il secondo venticinquennio del III secolo) e l'avvio della produzione a vernice

Fig. 139. Piattello a figure rosse del pittore « Genucilia di Berkeley » (metà del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Il piattello, con la caratteristica testa femminile, è un esempio significativo della classe di « Genucilia », nella sua variante ceretana; la classe costituisce uno dei casi più chiari dell'inizio del processo di standardizzazione della produzione vascolare.

nera, dominata dalla fabbrica di orbita romana dell'« Atelier des petites éstampilles ». Una fase virtualmente di passaggio (da non intendersi tuttavia come sviluppo graduale di tipo evoluzionistico) è rappresentata dal gruppo « dei *pocola* » (fig. 148) (vasi a vernice nera dell'« Atelier des petites éstampilles » dalle forme molto semplificate, ciotole, piatti e *oinochòai* che recano iscrizioni dedicatorie latine a divinità e — solo i piatti e le ciotole — decorazioni figurate sovradipinte dalla ricca policromia): questa classe, dei primi decenni del III secolo, di sicura fabbricazione di ambiente romano, è qui ricordata solo perché portatrice della coeva invenzione ellenistica della tecnica « a macchie », propria della grande pittura, di cui si conoscono echi precisi in affreschi non solo di Roma (nella nota tomba dell'Esquilino), ma anche, come vedremo, di Tarquinia.

Fig. 140. *Oinochòe* a figure rosse di forma VII del gruppo « Barbarano » (seconda metà del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Questo vaso, con i due alle figg. seguenti, è un tipico esempio della produzione « industriale » a figure rosse, nel caso specifico attribuibile a Falerii.

7. *La pittura parietale.*

La prima metà del IV secolo, periodo « sperimentale » per eccellenza della cultura di *koiné,* è dominata appunto da due significativi esperimenti (entrambi di Tarquinia e appartenenti alla stessa famiglia di *principes* degli Spurinas, protagonisti della locale scena

Fig. 141. *Skỳphos* a figure rosse del gruppo « del Full Sakkòs » (seconda metà del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. Anche questo vaso, uscito da un'officina parallela a quella del gruppo « Barbarano », è un tipico prodotto della fase standardizzata della produzione falisca.

politico-militare e navale etrusca tra la fine del V e la metà del IV secolo), le due tombe, fra loro materialmente e idealmente collegate, « dell'Orco I e II ». La prima e più antica delle due, è ancora — per le ridotte dimensioni, i loculi e la insistente tematica simposiaca — da collegare alla tradizione di V secolo; mentre nei loculi laterali banchetta tutta la *gens*, il loculo di fondo, dove è raffigurato a banchetto il capostipite, Velthur Spurinas, eroe della guerra contro Siracusa nel 414-413 a. C., con la moglie e forse il figlio, ossequiato dai nipoti giovanetti (tav. XVII), è inquadrato da figure demoniache, passaggio iconografico d'obbligo tra il vecchio (ove già figuravano genii e Lase, dalla tomba dipinta « del Guerriero » alle statue-cinerario chiusine) e il nuovo, dove i demoni infernali saranno protagonisti delle rappresentazioni. La straordinaria delicatezza del tratto, leggibile nei profili superstiti, nei panneggi finissimi, nella sicura policromia, e i tenuissimi e rari chiaroscuri a tratteggio fanno attribuire questa tomba al 400 a. C. o poco dopo e ad artista certamente greco, forse attico, o magnogreco atticizzante, consapevole delle conquiste della grandissima pittura da cavalletto dell'età di Zeusi (430-400 a. C.) (alle cui origini forse da Eraclea di Sicilia e alla cui attività,

Fig. 142 (*a sinistra*). *Oinochòe* a figure rosse di forma VII del gruppo « Ceretano figurato » (seconda metà del IV sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. L'*oinochòe* è prodotta da un'officina di Cere, che, con l'altra consorella del gruppo « Torcop », riprende per la nuova produzione cerite, i modelli falisci del gruppo « Barbarano ».

Fig. 143 (*a destra*). *Oinochòe* sovradipinta di forma VII del gruppo « del Fantasma » (seconda metà del IV sec.), di provenienza sconosciuta. Collezione privata. Il vaso per versare più comune dell'epoca, la caratteristica *oinochòe* di forma VII, e la decorazione semplificatissima nella rapida tecnica a sovradipinture, illustrano bene le esigenze di questa clientela media e i livelli stilistici più standardizzati delle officine di Cere della seconda metà del IV secolo.

svolta tra Magna Grecia, Sicilia, Ionia asiatica e Macedonia, può essere fatto un richiamo, e non solo d'obbligo). Se la prima tomba è stata realizzata più probabilmente dal figlio di Velthur che da Velthur stesso — secondo il modello non infrequente di sepolcro gentilizio costruito in seconda generazione (si vedrà fra poco il caso

Fig. 144. Cratere a campana a figure rosse, con l'uccisione di prigioniero troiano da parte di Aiace, del gruppo « Turmuca » (metà del IV sec.), da Vulci. Parigi, Cabinet des Médailles. La produzione « alta » di ceramica a figure rosse vulcente è orientata verso la destinazione funeraria; lo stile è semplificato, ma di grande efficacia espressiva.

della tomba « degli Scudi ») —, la seconda tomba è con ogni verosimiglianza opera del nipote di Velthur ed eroe della guerra contro Roma del 358-351 a. C., ossia di Avle (latinamente Aulus), già secondo il modello del sepolcro di grandi dimensioni, ma collegato attraverso un corridoio al precedente per riaffermare la continuità gentilizia con il glorioso passato dell'avo. A questo glorioso passato sembra alludere la bellissima rappresentazione dell'Ade popolato di eroi (tav. XVIII), prefigurazione dei destini eroici della stirpe, di cui è garante la figura centrale dell'indovino Tiresia (archetipo greco dell'aruspicina aristocratica della famiglia) circondata da neopitagoriche *animulae* pronte a reincarnarsi; la porta della

Fig. 145. Cratere a volute a figure rosse con scena di combattimento, del gruppo « Vanth » (metà del IV sec.), da Chiusi. Chiusi, Museo. Questo gruppo di vasi, anch'essi di destinazione funeraria, e fabbricati quasi certamente ad Orvieto, offrono non pochi contatti con la produzione falisca, come peraltro anche la coroplastica e la pittura parietale della città nel IV secolo.

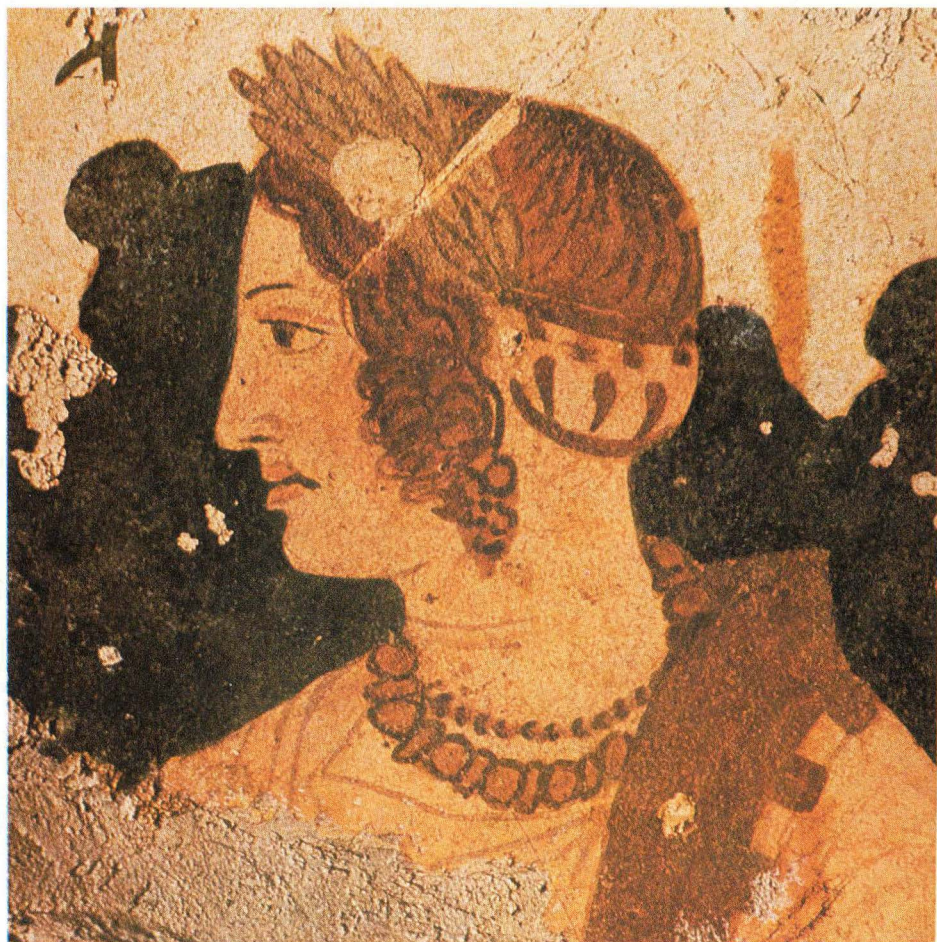
tomba è inquadrata da Eracle in atto di portar via Cerbero dall'Ade e con lui Teseo, allusione all'alleanza familiare e cittadina con Atene; un'altra allegoria antisiracusana è forse da leggere nell'episodio « staccato », al fondo del corridoio di collegamento fra le tombe, dell'accecamento di Polifemo. Questa seconda tomba, ormai nell'aura di iconografia e di stile (malgrado l'eccezionalità del complesso e dei possibili messaggi allusivi) della cultura di *koiné*, può datarsi al 350 a. C. o poco dopo: ce lo conferma il linguaggio ancora incerto tra il predominio della linea, retaggio della fase pittorica della classicità più antica, e le esperienze, limitate però quasi ai soli particolari (vasellame, armi, Polifemo, il trave dell'accecamento e così via), di chiaroscuro ricco di sfumati, proprio della tecnica pittorica

Fig. 146. Cratere a colonnette a figure rosse della cerchia del pittore volterrano « di Esione » (seconda metà del IV sec.), da Toiano presso Siena. Firenze, Museo Archeologico. Forma vascolare e decorazione accessoria sono tipiche della produzione di Volterra, la cui destinazione è comunque in prevalenza funeraria.

greca del cuore del IV secolo, qui forse più che in passato mediata dalla Magna Grecia.

Il complesso delle due tombe « dell'Orco », dovuto a committenza elevatissima, si staglia virtualmente isolato nel quadro della pittura funeraria di Tarquinia. Che questo esempio (non sappiamo molto della perduta tomba dei *Ceisinie*, che a giudicare dai disegni doveva presentare impianto planimetrico e problemi di rappresentazione non troppo diversi da quelli delle tombe degli *Spurinas*) facesse in un certo senso « epoca », sanzionando il grande prestigio di Tarquinia nella nazione etrusca, ci è confermato dal fatto che all'incirca nello stesso torno di tempo, due città vicine, fra loro collegate, Vulci e Orvieto, sperimentino cicli pittorici complessi e anch'essi isolati nel panorama della pittura etrusca. A Vulci, la gloria gentilizia della famiglia aristocratica dei *Saties* viene esaltata anche qui nella tomba « François » (tav. XX) con una grandiosa allegoria, che non ricorre al paradigma mitico cronologicamente univoco e « circolare » del destino eroico principesco della famiglia

Fig. 147. Cratere a volute « argentato » (metà del IV sec.), da Falerii. Roma, Museo di Villa Giulia. L'estrema raffinatezza tecnica di questi vasi, destinati al consumo di ceti medi delle città meridionali (di Falerii e di Volsini in primo luogo) come sostituzione degli argenti, mostra il livello dei ceramisti di Falerii di IV secolo.

(eroi dei Campi Elisi→vaticinio/salvazione→alleanza politica tradizionale→capostipite/eroe), ma evoca la concezione ciclica del tempo e della storia: in questa straordinaria tomba, la cella del capostipite (forse anche lui di più generazioni anteriori al costruttore della tomba, a giudicare dal vaso attico a figure rosse di metà del V secolo ivi deposto) è fiancheggiata da due scene « identiche »: a sinistra (fig. 149), l'uccisione dei prigionieri troiani da parte di Achille,

Tav. XVII. Tomba « dell'Orco I », particolare della parete destra (inizi VI sec.), Tarquinia. La celebratissima *Velia Spurinai* dà immediatamente la misura della ricchissima sostanza pittorica di questa tomba, nella quale, per la celebrazione di una delle famiglie dominanti della città, si trasfondono direttamente le conquiste formali del filone « grandioso » della pittura attica della fine del V secolo.

Tav. XVIII. Tomba « dell'Orco II », particolare della parete sinistra (metà circa del V sec.), Tarquinia. Appartenente alla stessa famiglia proprietaria della tomba della tav. precedente, la tomba « dell'Orco II » rappresenta uno dei vertici dell'arte dell'affresco negli anni centrali del IV secolo, con una contaminazione di modelli e di conquiste formali di tardo V e prima metà del IV secolo.

Tav. XIX. Tomba « degli Scudi », particolare della parete di fondo (350-340 a. C.), Tarquinia. La tomba sanziona la « morte » del tema tradizionale del banchetto e l'apparire trionfale dell'iconografia del corteo del magistrato; questo incontro tra vecchio e nuovo si realizza in un clima formale, nel quale alla conquista della pittura greca si sostituisce il modo pittorico della *koiné*, con forti ricordi campani.

Tav. XX. Tomba « François », parete sinistra del cosiddetto tablino (terzo venticinquennio del IV sec.), da Vulci. Roma, Villa Albani. La ricorrente iconografia dell'uccisione dei prigionieri troiani per placare l'ombra di Patroclo, modello tradizionale del crudele costume « eroico » nazionale del sacrificio dei prigionieri di guerra all'ombra del defunto, in questi affreschi vulcenti meglio tradisce la derivazione dell'iconografia e dello stile da un grande archetipo ellenico.

Tav. XXI (*a fronte*). Sarcofago « delle Amazzoni », particolare (340-330 a. C.), da Tarquinia. Firenze, Museo Archeologico. L'elevatissima qualità pittorica della decorazione di questo sarcofago, con ricco cromatismo e sapienti chiaroscuri, tradisce la mano di un abile pittore greco, informato sulle più recenti conquiste formali greche della metà del IV secolo.

Tav. XXII. Tomba « Giglioli », parete di fondo (ultimo quarto del IV sec.), Tarquinia. L'atmosfera di celebrazione aristocratica viene qui ricreata solo attraverso simboli delle virtù guerriere (le armi appese alle pareti) e della tradizione gentilizia (la cassa contenente gli archivi familiari); ma l'uso dei simboli monetali sugli scudi rivela l'intento di celebrare l'introduzione a Tarquinia dello strumento di scambio, ad opera verosimilmente del capostipite.

Tav. XXIII (*a fronte*). Tomba « dei Caronti », particolare della parete di fondo (prima metà del III sec.), Tarquinia. Colori violenti, forti contrasti chiaroscurali e drammaticità dei temi contrastano fortemente con la relativa semplicità dell'impianto iconografico di queste pitture, che esprimono una cultura « media » nella declinante Tarquinia del III secolo.

Tav. XXIV. Tomba « del Tifone », particolare del pilastro centrale (seconda metà del II - prima metà del II sec.), Tarquinia. Il demone anguiforme, dipinto a mo' di telamone sul pilastro centrale della tomba, esprime, con l'atteggiamento patetico e il forte impianto chiaroscurale, le angosce di una società, di cui si avverte la profonda crisi di valori.

Fig. 148. *Pocolum* con figura di erote (fine IV - inizi III sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. In questa classe di vasi (coppe, *oinochòai* e piatti) di produzione romana, si sperimentano le nuove tecniche ellenistiche della pittura *compendiaria* o « a macchie »: la produzione segna tuttavia la fine della pittura vascolare.

a destra (fig. 150), la saga vulcente di Mastarna-Servio Tullio e dei suoi compagni Vibenna uccisori di nemici etruschi e romani; ossia: Greci (età eroica)-Vulcenti (età « storica ») vincitori di Troiani (età eroica)-Romani (età « storica »). Nella parte anteriore del sepolcro, il capostipite in abito trionfale e il costruttore della tomba, ambedue in atto di auspicio a simbolizzare il loro *imperium* o potestà di comando, sono attorniati da miti che rievocano (probabilmente in forma allegorico-simbolica) origini, alleanze e qualità politiche dei *Saties* (Nestore e Fenice, ad esempio, eroi saggi e « oratori » con-

Figg. 149-150 (*alle 2 pp. sgg.*). Particolari della tav. XX, con la figura del demone etrusco *Vanth* eseguita con chiaroscuro semplificato (cfr. tav. XIX) di ascendenza locale e italica, e la figura di prigioniero troiano realizzata con tecniche chiaroscurali raffinatissime di origine greca.

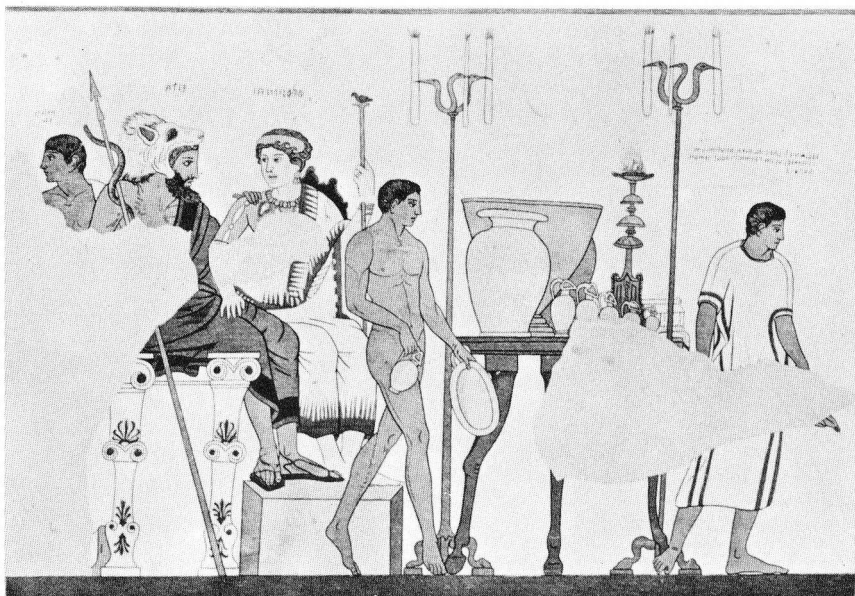



Fig. 151. Disegno della parte centrale destra della tomba « Golini I » di Settecamini presso Orvieto (360-350 a. C.). La sontuosità del banchetto infernale, alla presenza di Ade e Persefone, è lo specchio del lusso dell'aristocrazia volsiniese; lo stile delle pitture è assai elevato e presenta tratti comuni con testimonianze pittoriche della vicina Falerii.

trapposti ai due *Saties*, ma anche — Fenice — allegoria dei Punici) e definiscono la sostanza etico-politica e genealogica di questa ciclicità. La tomba, dipinta verso il 340-330 a. C., risente evidentemente della pressione politico-militare ed economica romana nell'Etruria di quegli anni: Roma ha preso il posto di Siracusa. Lo stile, grandioso e di alto livello pittorico, è improntato tutto a modelli magnogreci di metà del IV secolo; è stata più volte notata, e a ragione, la diversità tra iconografie greche, ricche di velature e impasti cromatici già tutti informati di tecniche chiaroscurali avanzate, e iconografie locali, figurativamente più povere, sia nel disegno che nella qualità pittorica. Un efficace preannuncio dunque, di quella *medietas* di stile che caratterizzerà la fase di diffusione peninsulare della cultura figurativa di *koiné*.

Un tono più basso di concezione e di stile, specchio di un incipiente declino, si manifesta nelle altre due tombe « eccezionali » dell'epoca, questa volta ad Orvieto, le tombe « Golini I » e « Golini II » (figg. 151-152), appartenute rispettivamente alle famiglie aristocratiche *Leinies* e *Vercnas*, probabilmente tra loro imparentate

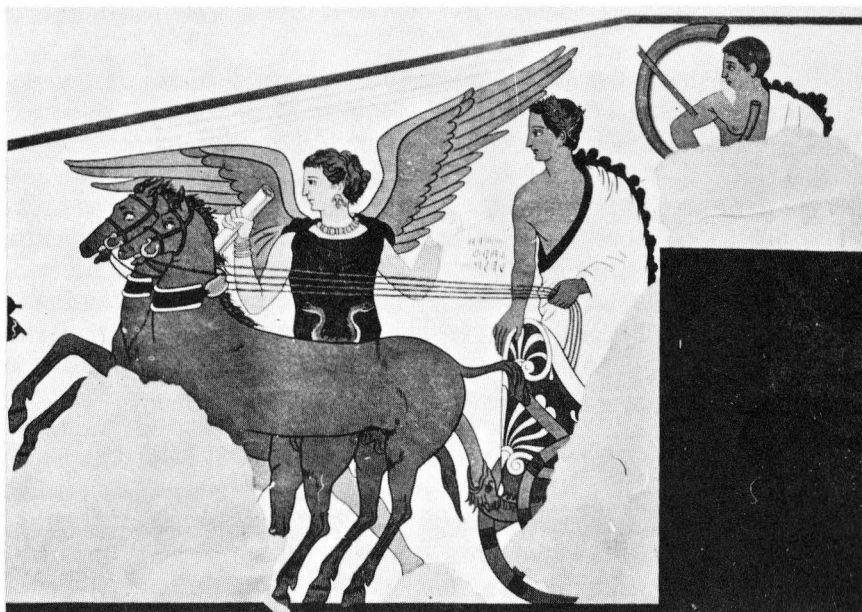



Fig. 152. Disegno della parete d'ingresso della tomba « Golini II » di Settecamini presso Orvieto (metà circa del IV sec.). La qualità pittorica è meno elevata di quella della tomba della fig. precedente; anche il tono dell'assemblea familiare è meno sentito e più corsivo, con l'inserzione di temi « politici » espliciti, quale quello qui raffigurato.

ed insediate ormai nei loro possessi extraurbani a Sud della città. Il tema della prima è, sulla metà di destra, quello vetusto del banchetto di tutta la stirpe (probabilmente più generazioni di essa con complesse parentele naturali e acquisite) alla presenza di Ade e Persefone, con la partenza di un membro del casato per il viaggio oltremondano su una biga; sulla metà di sinistra è invece raffigurata la variegata gerarchia dei *servi* impegnati nelle cucine alla preparazione del sontuoso pasto dei *nobiles*. È stato giustamente sottolineato come tutta la tomba sia strutturata, anche in senso spaziale, in modo da evocare « l'ordine tattico della proprietà ... e, ad un livello ancora più alto, la metafora della *pòlis* » (Pairault Massa), un sistema che parte dagli *ordines* inferiori, medi e alti dei *servi* fino a giungere agli dèi inferi, e che evidentemente si sente minacciato e, come tale, appare da riaffermare. Lo stile della tomba è molto curato, con una tecnica disegnativa assai libera e raffinata, dal chiaroscuro a tratteggio impiegato solo episodicamente, che colloca la tomba nella temperie stilistica della prima metà del IV secolo con un rapporto strettissimo con un *pìnax* di Falerii del 360-350 a. C. al punto da suggerire una identità di mano. Né contraddice questa data quella parte del corredo recuperato di recente alla conoscenza. Di poco più tarda e

di altra e meno felice mano, ma della stessa scuola della precedente è la seconda tomba, che restringe il tema al banchetto, al corteo di due aruspici-magistrati, evocando però sul fondo enfatiche figure in abiti guerrieri, forse antenati. Le due tombe (e l'imitazione povera che ne fa l'altra sepoltura aristocratica suburbana degli *Hescanas*) sono assai importanti, non solo per le loro implicazioni storiche e storico-culturali, ma anche per la mentalità di cui esse sono pervase, già antesignane — malgrado l'altissimo livello della committenza — di quel gusto « medio » (ben visibile nella nuova enfasi sui cortei magistratuali e sull'analisi descrittiva della dispensa domestica che si ha nella tomba « Golini I », accenti entrambe di squisito sapore « plebeo »), che costituirà la sostanza della *koinè* etrusco-italica.

Dopo aver ricordato ancora una volta il bel *pìnax* dal tempio di Celle di Falerii (360 a. C.) come testimonianza di una grande pittura falisca al momento di apogeo della città per noi del tutto perduto, possiamo tornare a Tarquinia con la tomba « degli Scudi » (350-340 a. C.) (tav. XIX), appartenente alla famiglia *Velcha* e testimonianza di trapasso dalla fase « sperimentale » a quella consolidata della nuova cultura figurativa. Il banchetto è qui limitato ad un quarto della tomba, con il capostipite e il fondatore della tomba su due *klìnai* assieme alle rispettive consorti, cui fa rispondenza la « presentazione » del medesimo capostipite eroizzato da parte della moglie ai nipoti nell'altro quarto; la metà anteriore è occupata dal congedo del fondatore della tomba, in abiti di magistrato e con il relativo seguito, da tutta la *gens*. Il livello stilistico è alto, con una tecnica fondamentalmente disegnativa, cui si aggiunge, sulle sole carni femminili, una tenue ombreggiatura rosata: i modelli stilistici (e forse la bottega che ha dipinto la tomba) sono quelli campani e coincidono con il momento di maggior penetrazione delle formule di stile italiota nel mondo della ceramografia, documentato anche dal tarquiniese sarcofago « delle Amazzoni » (340-330 a. C.), opera di pittore magnogreco di alto livello (tav. XXI). Con la tomba « Giglioli », ora con buoni argomenti datata agli inizi dell'ultimo quarto del IV secolo (tav. XXII), raggiungiamo la pienezza del livello « alto » dell'ormai affermato gusto di *koinè*, con pitture di armi e scudi appesi nella grande stanza, espressione puramente simbolica della *virtus* militare dell'aristocrazia, ma anche celebrazione degli emblemi della monetazione della città raffigurati sugli scudi, per commemorare forse l'introduzione del nuovo strumento economico a cura di un magistrato appartenente alla famiglia *Pinie* proprietaria del sepolcro. I forti chiaroscuri, l'accentuazione dei

valori cromatici, il tratto di contorno nettamente marcato definiscono lo stile della tomba, destinato a permanere costante nella produzione di *koinè* per tutto il III secolo.

L'altra tappa — finale — di questo sviluppo ci è offerta dalla tomba « dei Festoni », degli inizi del III secolo, appartenente alla famiglia *Curunas.* Le pareti laterali e di fondo esibiscono scudi e festoni dai forti chiaroscuri; sulla parete d'ingresso due esseri infernali sono invece eseguiti con una raffinatissima tecnica chiaroscurale fatta di velature successive con un impasto cromatico morbido e carnoso, mentre sui lacunari del soffitto il fondo blu ospita, e con tecnica « a macchia », eroti, pistrici e tralci vegetali. Siamo in presenza della tradizione consolidata della *koinè* (scudi e festoni), alla quale si giustappongono due livelli e due modi diversi di dipingere, l'uno della migliore pittura della tardissima classicità (i demoni) e l'altro del primo ellenismo (fregi « a macchia »), riservati, secondo la norma aurea del rapporto tra generi e linguaggi, rispettivamente a rappresentazioni significanti e a *nugae* decorative. Siamo al vertice delle possibilità pittoriche dell'Italia pre-romana di quest'epoca e immediatamente prima che l'*audacia Alexandrina* (seguendo in questo la poetica callimachea del « primo ellenismo ») non rovesci il rapporto tra generi e linguaggi, un rovesciamento documentato dalle fonti con i nomi di *grỳlloi, rhopographìa* o *ryparographìa,* e cioè come « pittura di cose da nulla », e per noi attingibile solo nelle tarde versioni decorative della pittura romana. Tuttavia la recentissima scoperta, fatta da E. De Juliis, di una tomba di fine IV - inizi III secolo a Monte Sannace in ambiente indigeno apulo, con bucrani, scudi, festoni e tralci « a macchia » su fondo blu, può ancora una volta indirizzarci verso il mondo greco coloniale per individuare le fonti più dirette di questo straordinario modo pittorico.

La documentazione pittorica tarquiniese della prima metà del III secolo ci riserva una piccola serie di esempi della fortuna del modello iconografico e stilistico della tradizione inaugurata con la tomba « Giglioli » e proseguita con quella « dei Festoni », dalla corsiva tomba degli *Aninas* con il preciso ricordo degli scudi e dei festoni, alla più impegnata prima fase della tomba « del Cardinale » con il ricorso della tecnica « a macchia » per il piccolo fregio monocromo di monomachie forse gladiatorie. Altri esempi, come la tomba « dei Caronti » (tav. XXIII), ripetono tratti di stile propri della tomba « Giglioli », con i violenti contrasti di colore e le forti contornature delle figure demoniache, mentre più difficilmente inquadrabile sembra la sapiente tecnica cromatica della tomba « del Ti-

fone » (tav. XXIV), le cui soluzioni pittoriche nelle parti più impegnate ricordano sia la maniera « alta » della *koiné* che leggiamo nei demoni della tomba « dei Festoni », e che, contro la datazione tradizionale a metà del II secolo, si vorrebbe oggi — come vedremo nel prossimo capitolo — riportare ancora al III secolo.

CAPITOLO SESTO

Il tardo ellenismo in Etruria

1. *Il quadro storico generale.*

La *pax Romana* imposta con le armi nel 280 a. C. alle ultime resistenze etrusche, con i suoi strascichi « di polizia » nel 265 a. C. contro Volsinii e nel 241 a. C. contro Falerii (i capoluoghi dell'area tiberina più colpita dall'espansione romana), si realizza non senza il silenzioso beneplacito delle oligarchie etrusche. Le città del Sud perdono metà del loro territorio a beneficio degli appetiti espressi dalla più vicina trionfatrice, intesi al fine sia della deduzione di colonie che di ottenere vantaggiosi affitti dalle terre confiscate; queste confische avranno fatto certamente salve le proprietà dei *principes*, i quali, grazie evidentemente all'estensione progressiva della schiavitù, riescono a conservare redditi sufficienti a perpetuare un simulacro dell'antico rango a livello locale, a giudicare dalla continuità delle loro famiglie almeno fino alla fine della repubblica. Colpiti sono soprattutto i ceti intermedi — i cui fondi, possiamo immaginare, vanno ad ingrossare le terre pubbliche romane o a ricostruire le grandi proprietà agrarie oligarchiche del passato — e le attività mercantili e artigianali: non fa meraviglia che si parli spesso di mercenari etruschi e che, all'età di Cicerone, dove esisteva una volta un piccolo fiorente centro del territorio tarquiniese, Axia (Castel d'Asso), si conducesse una guerra per bande di manipoli di schiavi appartenenti a ricchi *possessores* fondiari.

Le città a Nord della linea Roselle-Volsinii, e cioè Cortona, Chiusi, Volterra, Perugia, Arezzo, Fiesole, Pisa, adagiate tutte o quasi tutte nell'antichissima forma produttiva della *servitus*, probabilmente qua e là temperata da parziali cooptazioni (come sembrerebbe indicare la recentissima scoperta della tomba perugina dei *Cutu*, forse ex-*servi* integrati nella compagine civica già nel III secolo), sono legate a Roma da alleanze, *foedera*, che non solo non intaccano i regimi pro-

prietari con delle confische, ma addirittura garantiscono — l'esempio di Volsinii insegna — l'efficace intervento romano contro turbamenti dell'assetto sociale. Questo assetto, nel dissesto economico conseguente alla seconda guerra punica, non tarda a mostrare paurosi scricchiolii con tumulti servili (196 a. C.) e il disgraziato affare dei Baccanali (186 a. C.), che il tempestivo intervento di polizia romano soffoca nel sangue. È tempo per le prudenti oligarchie settentrionali di mutare rotta e il II secolo vede, soprattutto a Chiusi, ma anche a Perugia e a Volterra, un improvviso allargarsi della compagine sociale con una fitta occupazione della campagna, per fattorie e piccoli centri, da parte di una classe di piccoli proprietari terrieri, in buona misura antichi *servi*, che vengono a costituire una committenza nuova, anche se non di livello elevato. Altrove — ad Arezzo, a Fiesole —, il retroterra padano « riconquistato » da Roma offre nuove possibilità di espansione economica, soprattutto come « retrovia » delle legioni romane impegnate nelle difficili campagne galliche, e poi come apertura verso il Tirreno e il Sud della nutrita serie di colonie dedotte nel corso del III e del IV secolo; il caso significativo della cessione, da parte di Pisa, del territorio per dedurre la colonia di Luni, segnata da netti connotati antiliguri, dimostra come queste città settentrionali sentissero la funzione di Roma.

Il II secolo trascorre nel clima grigio di una regione un tempo ricchissima e fertile, ma ora non partecipe dell'euforia economica dello sviluppo imperialistico romano (nessun etrusco è noto nel grande emporio e porto franco di Delo), se non nella sua parte più meridionale direttamente e indirettamente romanizzata. L'Etruria meridionale costiera appare a Tiberio Gracco terra desolata, coltivata solo da schiavi barbari; il settentrione (forse con la sola eccezione di Arezzo) si contenta del suo ruolo agrario, rafforzato dal cemento del rinnovato blocco composto dagli antichi oligarchi e dai nuovi piccoli proprietari. A questi ultimi si deve forse la « marcia su Roma » di Etruschi e Umbri nel 91 a. C. alla vigilia delle ventilate leggi di Livio Druso, segnale della paura di questo blocco che le riforme e la concessione della cittadinanza potessero mettere in forse il soddisfacente equilibrio raggiunto.

La vera fine della società etrusca si consuma nel periodo delle guerre civili, tra le deduzioni di Silla e la guerra di Perugia; al termine di questo periodo, l'Etruria è soltanto una delle *regiones* dell'Italia augustea; quanto restava dei *principes*, cooptati nel senato di Roma, doveva colà risiedere in attesa dei benefici imperiali, di favori, di consolati. La cultura etrusca si spegne, si direbbe volontariamente, negli ultimi decenni del I secolo, quando abbiamo le ultime testimonianze di tratti specifici « nazionali », come i cippi di

Tarquinia o le urnette di Perugia, mentre la lingua era già stata ufficialmente sostituita dal latino non più tardi del 90 a. C. Restano solo le memorie di un glorioso passato, accortamente valorizzato localmente tra Augusto e i Giulio-Claudi, nel quadro del più generale recupero delle antiche tradizioni mitico-religiose e mitico-storiche della penisola avviato dalla *pietas* del principe, volonterosamente imitato dagli aristocratici dei municipi romani d'Etruria.

2. *I caratteri dell'artigianato.*

Il settore artigianale che è più rivelatore della relativa stagnazione propria del periodo è forse quello dell'architettura. Non si tratta solo del conservatorismo delle forme, che è caratteristico della cultura architettonica etrusca, ma del sostanziale rifiuto opposto da questa cultura alle novità tecniche che dal III secolo in poi si affacciano sulla ribalta italica. È in questo senso tipico che in Etruria — a parte le colonie romane — sia virtualmente assente l'opera incerta, un'« economica » ed efficace tecnica costruttiva inventata in Campania nel III secolo e divenuta nel II secolo strumento fondamentale del poderoso rinnovamento edilizio in senso ellenistico di Roma, del Lazio e della Campania. L'episodio, in sé forse trascurabile, è in realtà il segnale più chiaro dell'avvenuto distacco dell'Etruria dal cuore propulsore dell'economia romano-italica e quindi della sua trasformazione da centro di elaborazione culturale a provincia, marginale e tendenzialmente poco ricettiva, di una cultura attiva ormai insediata altrove. D'altro canto è abbastanza indicativo che l'epigrafia monumentale — segno tangibile dell'evergetismo, funzionale sia alla riproduzione complessiva di una società sia all'espressione di nuovi ceti emergenti —, sia anch'essa virtualmente assente dall'Etruria fino all'età della fine della repubblica, quando ormai il paese è perfettamente integrato nel sistema politico-economico italico. La grande committenza aristocratica sostanzialmente non ha bisogno di pratiche evergetiche, anche se quasi ovunque nel II secolo ci sono rinnovamenti delle coperture fittili dei templi, senza però sostanziali innovazioni della tipologia architettonica pubblica e — per quel pochissimo che sappiamo — privata.

Negli altri settori, il declino generale della qualità artistica dei prodotti artigianali prosegue, rotto soltanto dall'apparizione nel Nord di ceti intermedi che stimolano con la loro domanda produzioni specializzate soprattutto in direzione funeraria: è questo il quadro in cui si inseriscono le novità dell'artigianato dell'epoca costituito da urnette cinerarie di area chiusina, volterrana e perugina, la cui

organizzazione per piccole e poco numerose botteghe sembra abbastanza sicura. La scelta dei materiali e delle tecniche, benché imposta in gran parte dalla disponibilità delle materie prime, è anche in qualche misura indizio di estensione e di potenzialità economica di questa nuova committenza. Non è a mio avviso casuale che dove si realizza la più estesa e capillare rioccupazione della terra da parte di ex *servi*, e cioè a Chiusi, il nuovo artigianato si orienti in linea principale verso il materiale fittile e verso esecuzioni interamente a stampo, pur disponendo di cave di pietra fetida e di altri calcari travertinoidi. La committenza, prevalentemente urbana, di Perugia e di Volterra preferisce invece pietre più « nobili », come l'alabastro e il travertino, pur non disdegnando tufo e terracotta; quest'ultima, tuttavia, dove appare, è trattata a stecca.

L'artigianato corrente, segnato dal forte declino ora ricordato, deve ancor più essere stato affidato a mani servili. Rare stampigliature su ceramiche a vernice nera e rossa o acrome recano impressi sigilli con il nome dell'*officinator* con o senza (o in alternativa con) il nome del proprietario della figlina: puntualmente i nomi degli *officinatores* sono di schiavi, mentre quelli dei proprietari rimandano a famiglie eminenti dei centri di produzione come i *Ruvfies* (Rufii di Bolsena-Volsinii Novi) o i *Petve* (Betui di Perugia). L'indicazione è preziosa per dimostrare il non trascurabile interesse dei ceti aristocratici locali per un controllo diretto o indiretto delle produzioni artigianali anche più minute e diffuse. Anche in questo caso, preziosa è l'analogia romana dove nell'ambito di una grande *gens* di IV secolo, i Licinii (autori delle celebri leggi Licinie-Sestie del 367 a. C.), si profila una famiglia di fine III - inizi II secolo, con cognomi di Imbrex (embrice) e Tegula (tegola), eloquenti per il tipo di interesse economico del gruppo. Nulla sappiamo per la bronzistica corrente, ma anche in questo caso la contrazione dei consumi è evidente, e i pochi materiali sicuramente di quest'epoca restituitici dalle tombe illustrano un certo qual divario tra produzione di vasellame d'uso quotidiano — chiaramente opera di calderai (e forse eseguito in officine con manodopera servile) — e piccola suppellettile, in prevalenza da toletta (pissidi, teche di specchio lisce o a rilievo), uscita da officine orientali o anche italiane, ma di certo localizzabili nell'area campano-laziale, che si rivela imitazione di argenterie ellenistiche.

La preminenza di Roma e della sua vasta area con l'insediamento di manifatture artigianali — con punti di forza a Capua, a Pozzuoli e a Roma stessa —, così evidente nella produzione più minuta, traspare anche nell'ideologia trasfusa nelle immagini e nell'imposizione di modelli di iconografia e di stile di tutta la produzione artigianale più « alta ». Il più celebre bronzo monumentale di que-

st'epoca, l'Arringatore, è etrusco per la provenienza e per l'iscrizione dedicatoria; ma senza questi dati, sarebbe stato considerato a tutti gli effetti una statua romana. Persino la coroplastica, tradizionale vanto dell'Etruria, nel II secolo è al rimorchio della produzione romana: siamo avvezzi per tradizione a considerare fra la coroplastica etrusca opere di altissimo livello come le decorazioni templari di Luni, di Talamone, di Civitalba o di Monterinaldo nelle Marche, ma ciò è avvenuto dimenticando che Luni è sede di colonia romana, che il territorio di Talamone è inserito in un'area di deduzioni viritane al pari di Civitalba (entrambi i siti luoghi di celebri scontri tra Romani e Galli, rispettivamente nel 225 a. C. e nel 295 a. C., ciò che fa supporre che le terrecotte siano ridecorazioni di templi fatte per celebrare, un secolo dopo, quegli avvenimenti), mentre Monterinaldo rientra nella *pertica* della colonia romana di Firmum Picenum. Al confronto di queste realizzazioni, le terrecotte di territori genuinamente etruschi sono ben poca cosa e soggiacciono in buona misura all'influenza diretta di Roma.

3. *L'architettura.*

Si è già accennato alla scarsa propensione per l'evergetismo delle aristocrazie locali, al mancato rinnovamento edilizio delle città, alla subordinazione di fatto a Roma per i modelli della decorazione fittile. Se questo è il quadro generale dell'edilizia maggiore e della committenza, va anche detto che il periodo di maggior concentrazione per realizzazioni pubbliche è certamente la prima metà del II secolo. A quest'epoca (ma non è impossibile una data ancora nel III secolo) va probabilmente datato l'intervento edilizio più notevole di tutta l'Etruria, quello delle mura di Perugia, dove le due porte importanti, la porta Marzia e l'Arco di Augusto, rivelano la volontà di inserire la porta urbica nel poderoso sistema murario della cinta come ulteriore segno di grande portata ideologica, vero e proprio messaggio di potenza e di *urbanitas* (contro la campagna e l'esterno), che costituisce un tratto distintivo delle realizzazioni tardo-ellenistiche ed un elemento poi raccolto dalla cultura architettonica augustea per le innumerevoli fondazioni coloniali in Italia e fuori di Italia. La porta Marzia (fig. 153), con la sua elegante balaustrata di affaccio delle divinità protettrici della città, è tutta costruita sull'effetto illusionistico del prospetto, mentre il massiccio Arco di Augusto (fig. 154) combina i valori di solidità e potenza del partito decorativo — diffusissimo in urnette di II secolo ornate a pseudo-triglifi (in realtà pilastrini) e scudi — con l'ariosa aper-

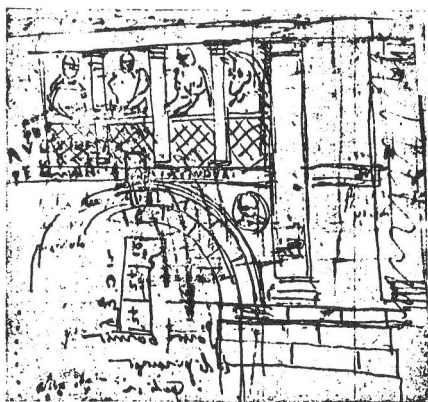
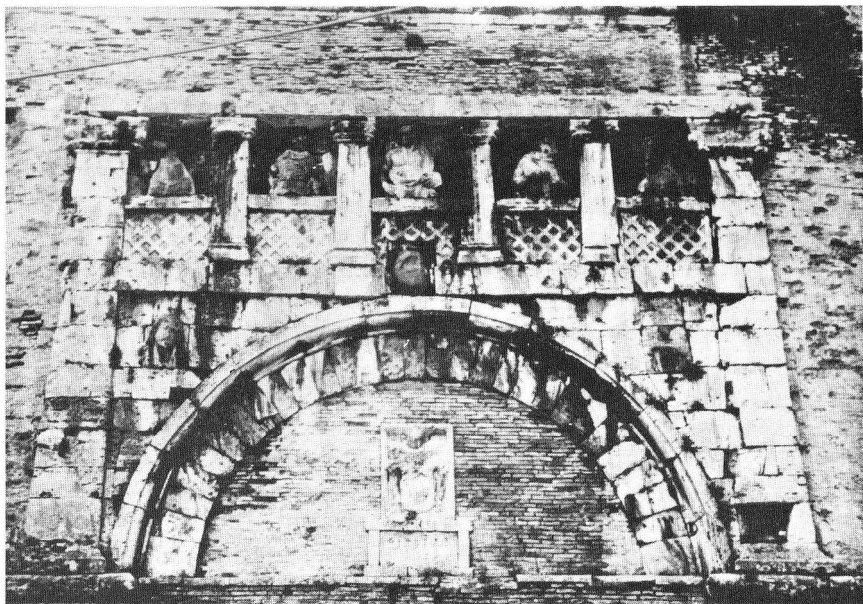



Fig. 153. Perugia, Porta Marzia (III-II sec.): foto, e disegno del Sangallo. È, questo, l'ingresso più importante della città in direzione di Assisi e di Roma, ed è stato perciò reso più solenne dalla decorazione scultorea; la porta fu smontata dal Sangallo per la costruzione della Rocca Paolina e rimontata nel poderoso bastione con un episodio di « restauro » monumentale « ante litteram ».

tura « trionfale » dell'arco del secondo piano inquadrato da pilastri ionico-italici.

La maggior vitalità del settentrione è confermata dalle soluzioni architettoniche tutte ellenistiche adottate da alcuni ipogei gentilizi di Perugia e Chiusi, caratterizzati da grandiose volte a botte, con imitazioni e riduzioni delle stesse soluzioni in tombe di Cortona (le cosiddette « Tanelle ») e di Perugia. Ma anche più rilevante è l'ancor inedito santuario aretino di Castel Secco (o di S. Cornelio), nel quale affiora, su scala assai notevole, il fortunato tipo ellenistico

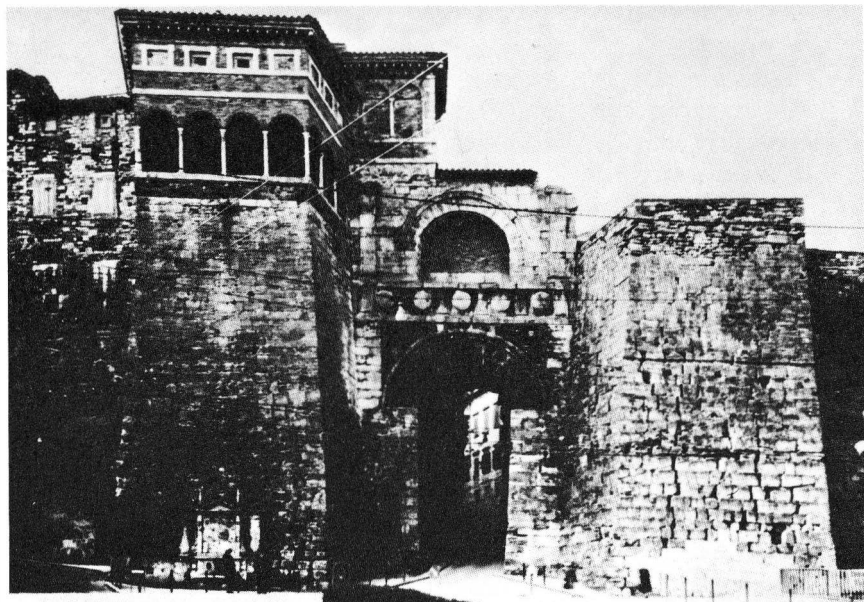



Fig. 154. Perugia, « Arco di Augusto » (III-II sec.). L'ingresso monumentale della città verso settentrione e verso Gubbio è sottolineato dalle due poderose torri e dal duplice arco sovrapposto con i suoi partiti decorativi; le iscrizioni, che hanno fatto così chiamare la porta, sono state incise in epoca romana.

del santuario a terrazze impostato sull'asse teatro-tempio, che tanta parte ha nell'edilizia tardo-repubblicana del Lazio, della Campania, e in genere di tutte le aree centro-italiche più direttamente interessate allo sviluppo imperialistico di Roma. Questo gigantesco complesso, finora senza riscontri in Etruria, ma di un tipo ben attestato nelle contermini e più vitali aree umbre e picene, da Spello ad Assisi, da Ascoli Piceno a Cupra, è il documento più significativo della capacità economica e culturale di una città, Arezzo, destinata a restare ancora per più di un secolo — malgrado il pesante intervento sillano — uno dei centri più attivi d'Etruria sul piano economico ed artigianale.

Di qualche interesse, sempre per definire il carattere recessivo e provinciale della cultura etrusca dell'epoca è la scarsa accoglienza che si fa di un elemento strutturale e decorativo di origine alessandrina e particolarmente caro all'architettura di prestigio delle zone più avanzate della penisola — Lazio e Campania —, ossia del cosiddetto capitello corinzio-italico, con il carnosissimo fogliame e la caratteristica infiorescenza centrale. Se ne conosce un solo esempio monumentale a Lucus Feroniae, per la ricostruzione del santuario di metà del II secolo, ma questo antico centro emporico è di diritto

e di fatto sin dal IV secolo territorio romano, così come romano è il Cn. Egnatius autore della costruzione, da identificare con il Cn. Egnatius C.f. senatore nel 165 a. C. e costruttore della via Egnatia.

In ogni caso, sempre fortemente conservativi o senza qualità architettonica sono i rari interventi di edilizia privata nel Sud (quella pubblica è virtualmente inesistente), come testimoniano i rari ipogei sepolcrali sul tipo di quelli di III secolo a Tarquinia e a Cere, o con forma non qualificata architettonicamente, nonché le pur infrequenti tombe di Vulci a celle multiple, ovvero ancora pure e semplici camere sotterranee non decorate, quali appaiono un po' dovunque da Bolsena a Cere, a Falerii Novi, a Tarquinia e a Vulci.

4. *La plastica in bronzo, pietra e terracotta.*

L'antica cultura di *koiné* si spegne lentamente nella plastica votiva corrente di tutta l'Etruria. Le teste fittili votive ancora per tutto il II secolo sono riprodotte con stampi dalle matrici sempre più stanche, dai volti piatti, in cui gli accenni patetici dell'ellenismo barocco (fig. 155) sono appena riecheggiati da capigliature e da tratti sommari del volto; pure sommari e corsivi appaiono i rendimenti delle statuette fittili votive eseguite a stampo su modelli ancorati tuttora a modelli di pieno III secolo (fig. 156). La tendenza è ad allungare a dismisura le forme, così che la struttura del corpo perde consistenza, e su corpi che fungono quasi da steli dall'andamento sinuoso — eco delle torsioni patetiche ellenistiche — si adagiano in maniera casuale panneggi e articolazioni anatomiche sostanzialmente prive di organicità e di naturalezza. Questa tendenza, ben leggibile nei bronzetti votivi già dal III secolo, produce serie di piccole statuette bronzee, sempre a destinazione votiva, di tipo piatto e filiforme, vere e proprie barrette metalliche cui sono applicate testa e braccia: l'origine di queste spinte, che emergono anche in *ex-voto* fittili tubolari sui quali il coroplasta applica cordoni di argilla a simulare un'idea astratta di panneggio, va ricercata nel convergere dei modi patetici ellenistici, delle forme sottili e allungate della bronzistica votiva umbro-sabellica, della sostanziale visione anorganica dei coroplasti impegnati in questo genere povero di produzione e dei loro clienti provenienti da ceti per tradizione esclusi dalle conquiste del realismo greco.

La devozione popolare che si esprime con questi prodotti, dopo aver languito per tutto il II secolo, cessa del tutto con gli inizi del I secolo, se non addirittura qualche decennio prima; dopo questa data, le esigenze di culto privato o anche di devozione pubblica sono

Fig. 155. Testina votiva fittile (III-II sec.), da Gravisca. Tarquinia, Museo. Il modesto ex-voto è esemplificativo dello stile corsivo in voga in epoca medio- e tardo-ellenistica nei santuari etruschi e italici per soddisfare le esigenze di una clientela media e povera.

assolte da una piccola bronzistica romano-campana, che produce statuette di Lari, di Genii, di divinità del pantheon greco-latino o orientale, e che rientra a pieno diritto nell'ambito della cultura figurativa romana.

La grande bronzistica, ormai quasi sicuramente solo aretina, produce verso la fine del II secolo il raro capolavoro dell'Arringatore, una scultura — si è già detto — del tutto romana, financo nel ritratto che si inquadra nelle prospettive di un filone « asciutto », classicamente tardo-repubblicano, della capitale, impegnato nella ricerca ossessiva delle fisionomie individuali (fig. 157). La statua, *ex-voto* o dedica pubblica di un aristocratico cortonese, è probabilmente uscita da officine di Arezzo, che troviamo attive ancora nel secolo successivo con la realizzazione di copie di statue classiche per uso municipale pubblico o per l'arredamento di lusso dei ricchi romani, se, come mi sembra probabile, da *atelier* locale è uscita la

Fig. 156. Statuetta fittile di coppia (III-II sec.), da Gravisca. Tarquinia, Museo. Il tipo, elaborato già nel IV sec., resta in uso per lunghissimo periodo grazie all'espediente di contromatrici tratte da originali, con un processo di degrado del rilievo e delle forme ben visibile nel pezzo qui rappresentato.

replica bronzea di un tipo statuario di Athena del 330-320 a. C. — noto in altre copie (il cosiddetto tipo « Vescovali-Arezzo ») — che piacerebbe identificare con l'Athena di Sthennis dedicata nel 7 a. C. nel tempio della Concordia di Roma (fig. 158).

La plastica fittile per la decorazione architettonica registra intanto diverse novità decorative e strutturali di un certo interesse, dall'adozione — ormai universale — dei frontoni pieni, occasione per un dispiego di composizioni mosse e drammatiche care al gusto del periodo (figg. 159-160), all'introduzione del fregio per ornare le pareti della cella e di nuovi motivi decorativi delle lastre. Ini-

Fig. 157. Statua bronzea detta « l'Arringatore », veduta d'insieme e dettaglio della testa (fine II sec.), di provenienza incerta. Firenze, Museo Archeologico. Questo bronzo, per noi eccezionale nella scomparsa di tutta o quasi la grande scultura in metallo, raffigura un aristocratico di Cortona, effigiato secondo moduli già propri del ritratto romano repubblicano.

Fig. 158. Statua bronzea raffigurante Atena (I sec.), da Arezzo. Firenze, Museo Archeologico. Le industrie metallurgiche aretine alla fine della loro storia si volgono al soddisfacimento delle richieste della ricca clientela romana, avida di repliche di celebri originali greci, come è il caso di questa scultura bronzea proveniente da Arezzo.

Fig. 159. Fregio fittile decorativo (II sec.), da Cere. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Le ultime espressioni della coroplastica etrusca, attestate per lo più in territorio romano e da Roma ispirate, recano i segni del barocco e del classicismo, le due forme concorrenti e complementari dell'ellenismo avanzato greco.

ziando da questi ultimi, segnaliamo l'emergere di motivi « dorici », triglifi e pseudo-triglifi con metope a rosette, patere, bucrani, riflesso della contemporanea popolarità del motivo originata dalla predilezione tutta ellenistica per gli ordini misti: già noto nel corso del III secolo, questo motivo raggiunge durante il II secolo una diffusione straordinaria come ornato di sarcofagi e urne. In linea di massima, tuttavia, anche il repertorio decorativo resta ancorato a formule elaborate nel III secolo, dagli ornati a palmette oblique delle lastre per architrave alle antefisse del tipo della cosiddetta « Artemide Persiana ». La vera grande novità in questo campo proviene da Roma, dove agli inizi del I secolo a. C. viene inventato e prodotto un nuovo tipo di lastra di rivestimento, la cosiddetta lastra « Campana » (fig. 161), con fregi figurati e non, di chiarissima impronta classicista: l'Etruria ne importa un discreto numero, segnando nel contempo la fine della languente industria coroplastica locale. Con circolarità quasi perfetta dell'intera vicenda della produzione dei rivestimenti fittili, le lastre « Campana » hanno un impiego misto, per edifici sacri, pubblici e privati, con una nota prevalenza per l'uso in ambito privato.

Le terrecotte figurate a tutto tondo o ad altorilievo sono note un po' ovunque in Etruria, ma purtroppo nessun complesso ci è giunto in condizioni di piena leggibilità, così che il soggetto delle rappresentazioni rimane per noi ignoto o solo congetturabile, come

Fig. 160. Sarcofago fittile (II sec.), da Tuscania. Firenze, Museo Archeologico. L'antico possesso tarquiniese di Tuscania si emancipa nel corso del II sec. per la realizzazione dei propri sarcofagi, con un'autonoma produzione in terracotta; questo esemplare, tra i più fini e curati della serie, mostra contatti con la coeva coroplastica (cfr. fig. precedente).

è il caso per l'Amazzonomachia del tempio in località Catona ad Arezzo; è comunque indubbia una peraltro comprensibile popolarità dei temi dionisiaci, quale è riscontrabile nel fregio dell'acropoli di Volterra o nei due altorilievi di Vulci a Firenze e al Vaticano. Se i temi restano purtroppo in ombra, non c'è dubbio che lo stile sia tutto improntato al patetismo asiano tardo-ellenistico. Le torsioni dei corpi sono violente, i panneggi mossi, le espressioni drammatiche con un'esteriorizzazione del *pathos* a danno della chiarezza sintattica e compositiva (fig. 162). La duttilissima argilla si presta in maniera perfetta per questo genere di stile, si direbbe quasi meglio dello stesso marmo della coeva tradizione greca: comprendiamo benissimo l'origine della lezione stilistica trasfusa a Volterra e a Perugia nel meglio documentato artigianato di destinazione funeraria. Si nota, malgrado la frammentarietà del materiale, l'esistenza di due livelli stilistici diversi, di rado concomitanti nello stesso fregio o frontone, l'uno più legato ai prototipi rodio-pergameni, che accentua le masse

Fig. 161. Lastra « Campana ». Roma, Museo di Villa Giulia. Considerato di recente una falsificazione, eseguita in Orvieto agli inizi del secolo, il pezzo richiederebbe un supplemento di analisi per un definitivo giudizio di autenticità, collegato com'è ad esemplari arcaistici certamente genuini con iconografia pressoché identica; in esso comunque si riscontrano tutte le caratteristiche tipologiche e formali della classe.

o si produce in virtuosismi dell'anatomia rigonfia e dei panneggi in movimento vorticoso o in cascate di piccole pieghe; l'altro tendente a rendimenti pittorici non analitici, nei quali il colpo di stecca o il sottosquadro brusco sostituiscono la descrizione anatomica e le masse tendono a perdere la loro consistenza con allungamento di corpi e di panneggi. È senz'altro quest'ultimo linguaggio, più vicino alle esperienze locali, che finisce con il prevalere nella produzione fondamentale del periodo, quella funeraria.

A Chiusi, il centro di più ricca documentazione, la produzione di urne si ricollega a quella di pieno III secolo, ove la tradizione derivata dai prestigiosi sarcofagi tarquiniesi aveva fissato il tipo del recumbente per il coperchio, e per la fronte della cassa scene mitiche di congedo o di viaggio per l'aldilà. È a Chiusi che dobbiamo

Fig. 162. Frammento di altorilievo frontonale (metà circa del II sec.), da Arezzo. Firenze, Museo Archeologico. La bellissima testa, pertinente probabilmente ad una amazzonomachia, riproduce tutti i tratti tipici del patetismo asiano dell'epoca, che ritornano nelle migliori urnette di Volterra.

riconoscere la matrice della produzione volterrana, emergente alla fine del III secolo, e di quella più elevata dell'unico *atelier* perugino responsabile delle bellissime urne dei Volumni di Perugia, datate al II secolo, ma che, alla luce di scoperte recenti, potrebbe risalire ancora al secolo precedente. Nella tradizione chiusina, riconosciamo prodotti molto raffinati in alabastro e in pietra per una committenza elevata (fig. 163), che presentano il defunto con ricchezza di analisi dell'anatomia e del drappeggio, ritratti molto efficaci collegati a modi dell'ellenismo medio di Grecia, e scene della cassa espresse con ricchezza compositiva, ma anche con sapiente equilibrio. La produzione di II secolo conosce da un lato rari, ma splendidi esempi in pietra o in terracotta — come i celebri sarcofagi di Larthia (fig. 164) e Thanunia Seianti —, pieni di sostanza plastica e curatissimi nei dettagli dell'ornato, mentre prende quota la produzione industriale a stampo per la committenza « media »; nella seconda metà del II e nei primi decenni del I secolo in particolare, con la standardizzazione della produzione fittile (figg. 165-166) e lapidea, lo scadimento stilistico è fortissimo e coincide con l'assottigliamento o l'esodo a Roma delle famiglie aristocratiche, che lasciano una città priva di energici gruppi dirigenti, creando un vuoto che traspare nell'assenza di chiusini dall'albo senatorio di tardo I secolo a. C.

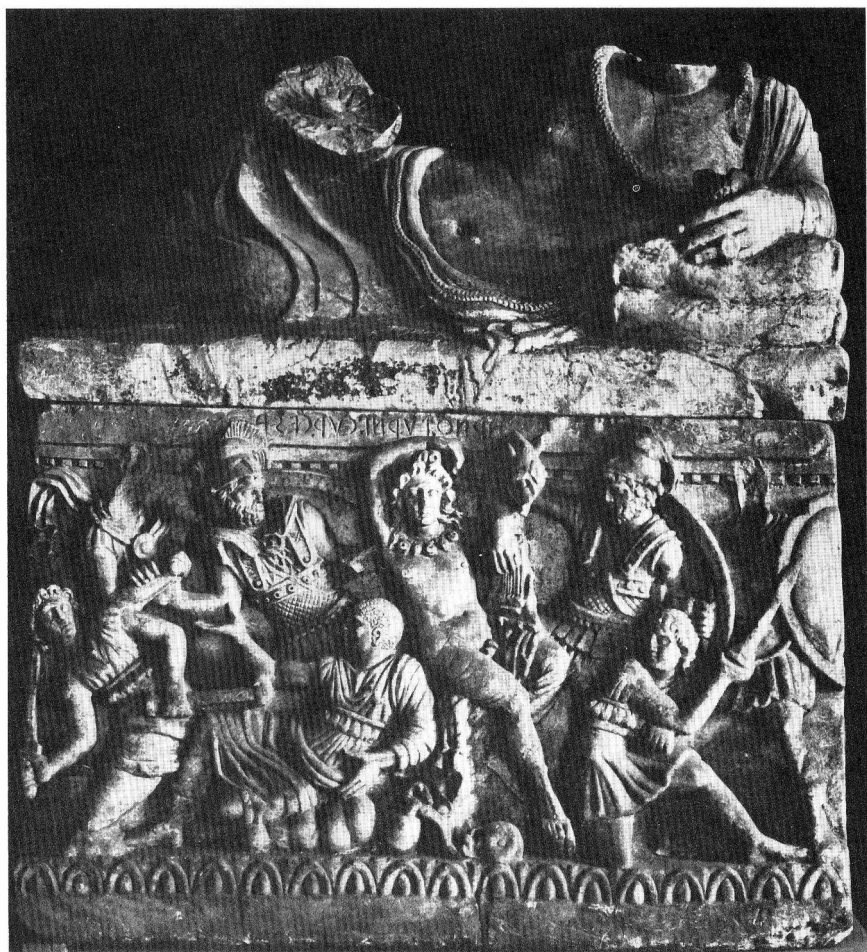



Fig. 163. Urna cineraria di *Arnth Purni Curcesa* (prima metà del II sec.), da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico. L'urnetta, apparentata con quelle coeve volterrane, è un buon esempio delle scelte « barocche » dell'aristocrazia chiusina per le proprie sepolture.

A Volterra, domina la scena l'artigianato dell'alabastro; le imitazioni in pietra denunciano il loro carattere secondario, mentre quelle meno frequenti in terracotta illustrano bene il processo osmotico tra le varie forme di plastica, legate come sono all'ellenismo più ricco e coerente e ad una sostanza espressiva più intensa. I piccoli *ateliers*, che la critica recente ha ricostruito come attivi a partire dal 180 a. C., operano in una temperie di piena cultura ellenistica: le scene mitiche sulle casse, anche se limitate di numero, sono una

Fig. 164. Sarcofago fittile di *Larthia Seianti* (prima metà del II sec.), da Chiusi. Firenze, Museo Archeologico. Il sarcofago, simile a quello di *Thanunia Seianti*, è di gusto sovraccarico, sottolineato anche da una ricca policromia, ma rivela l'alto livello tecnico delle officine dei plasticatori chiusini in età tarda.

filiazione virtualmente diretta dell'ellenismo asiano (dal quale deriva, in linea diretta, una delle personalità più spiccate di questi *ateliers*, il Maestro « di Mirsilo »), con una ricchezza di soluzioni compositive, di stile e di decorazione a volte veramente straordinaria, che ci riconducono in maniera diretta sia ai prototipi pittorici pergameni sia all'accezione « sintetica » dello stile ellenistico in Etruria. È stato giustamente osservato da M. Cristofani che queste officine, come quella di Chiusi a cavallo dei due secoli e quella più antica perugina, operano su base « parafamiliare », mentre la produzione « di massa » non può che aver agito in tutti e tre i centri su basi più ampie, che comportavano una tecnica di trasmissione di modelli più rigida e quindi un impoverimento di iconografie e di stile. I prodotti con scene mitiche complesse, come quelli più antichi con motivi decorativi (pistrici, teste di Meduse, rosette) o di argomento « locale » (fig. 167), sono visibilmente i modelli della produzione seriore che ne ripete l'iconografia; i non frequenti complessi funerari noti mostrano che esiste una tendenza a « preparare » i sepolcri per più di una generazione, con una notevole concentrazione di prodotti di un unico *atelier* in una sola tomba (a volte, si direbbe, con una scelta delle scene sulle casse a formare dei veri e propri « programmi »), e questo spiega la trasformazione delle piccole bot-

Fig. 165. Urnetta fittile con scena simbolica dell'ingresso agli Inferi (II sec.), dal territorio chiusino (?). Perugia, Museo Archeologico. La piccola proprietà contadina, emersa dal processo di emancipazione avviato nel II sec. a Chiusi, si esprime con questi prodotti modestissimi e corsivi, eseguiti mediante stampi, le cui repliche semplificano progressivamente il modellato e le forme.

teghe in *ateliers* più grandi, che ripetono, impoveriscono temi e forme e, cosa interessante, introducono soggetti di ispirazione diretta romana. La produzione, malgrado ricorrenti tendenze ad abbassare la cronologia di queste urne, non è proseguita molto oltre la prima metà del I secolo.

La produzione perugina è una chiara derivazione da Chiusi, per quanto riguarda le pochissime officine più antiche (figg. 168-169), affini a quelle volterrane delle urne con tetto displuviato e ornamenti a pelte e rosette; ma la « seconda generazione » è invece un probabile trapianto volterrano di maestranze operanti qui in travertino. La qualità di questa « seconda generazione » (fig. 170) è molto modesta e il processo di scadimento dei livelli è quasi più veloce che

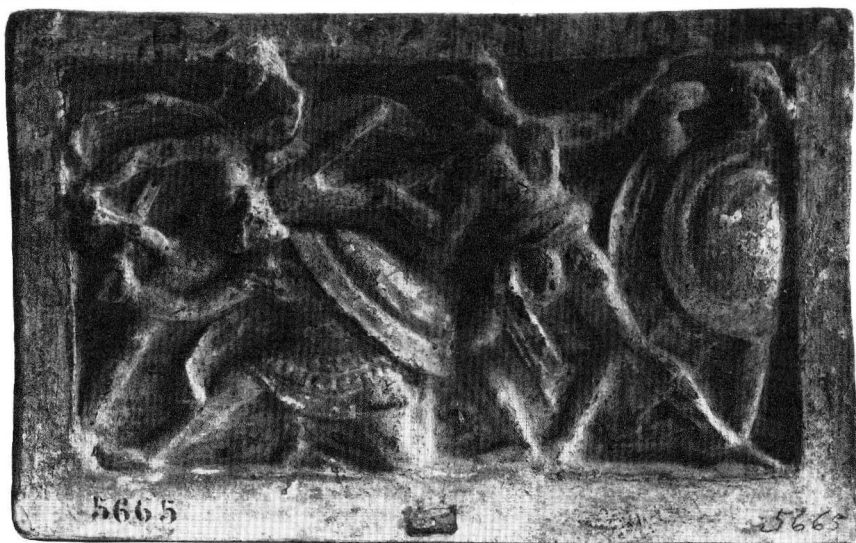



Fig. 166. Urnetta fittile con scena di combattimento (II sec.), dal territorio di Chiusi. Firenze, Museo Archeologico. Talora questi prodotti a stampo appartenenti alla stessa classe di cui alla fig. precedente, ravvivati da forti policromie, conservano, come nel caso qui rappresentato, il ricordo della sostanza formale tardo-ellenistica all'origine della produzione più impegnata (cfr. fig. 164).

altrove, con una perdita molto rapida dei soggetti figurati a favore di banali motivi ornamentali, imitati dalle contermini officine di Assisi nel I secolo a. C.

Un cenno finale alla produzione dei sarcofagi tarquiniesi. Lo scadimento del livello, iniziato nel corso del III secolo, si accelera nel II secolo, quando le casse si fanno sempre più inornate e le figure di recumbenti tagliate con pochi colpi d'ascia, fino ad esemplari di cui è appena abbozzata la testa su di un corpo del tutto appiattito sul coperchio (fig. 171). Conseguenza di questo declino è la nascita della modesta fabbrica tuscaniese di sarcofagi in cotto a partire dal II secolo (fig. 172), atta a soddisfare una piccola classe dirigente locale ansiosa di conservare una autonomia, conquistata prima di fatto e poi — dopo il 90 a. C. — di diritto, e di esibire il proprio rango con questi prodotti provinciali, nei quali il ritratto, espressivo e popolaresco, costituisce l'unica nota di interesse.

5. *La pittura.*

A parte un modestissimo esempio a Chiusi, con la tomba « della Tassinaia », pallido ricordo della tradizione tarquiniese del primo

Fig. 167. Urnetta in alabastro con viaggio per l'aldilà (metà del II sec.), da Volterra. Volterra, Museo Guerracci. Gli esemplari più antichi della produzione volterrana, con l'efficace giuoco chiaroscurale ottenuto scavando in profondo nella tenera pietra, offrono una versione viva e attraente delle forme ellenistiche asiane adattate alla modesta scala delle casse delle urne.

ellenismo della tomba « dei Festoni », Tarquinia rimane ancora il centro non solo principale, ma unico per la grande pittura etrusca di II secolo.

Il panorama, tuttavia, non è più esaltante come per il passato. A parte un discreto numero di tombe recanti solo piccole o piccolissime porzioni affrescate dove di norma compaiono demoni inferi o motivi decorativi, la nostra documentazione, tristemente semisco-

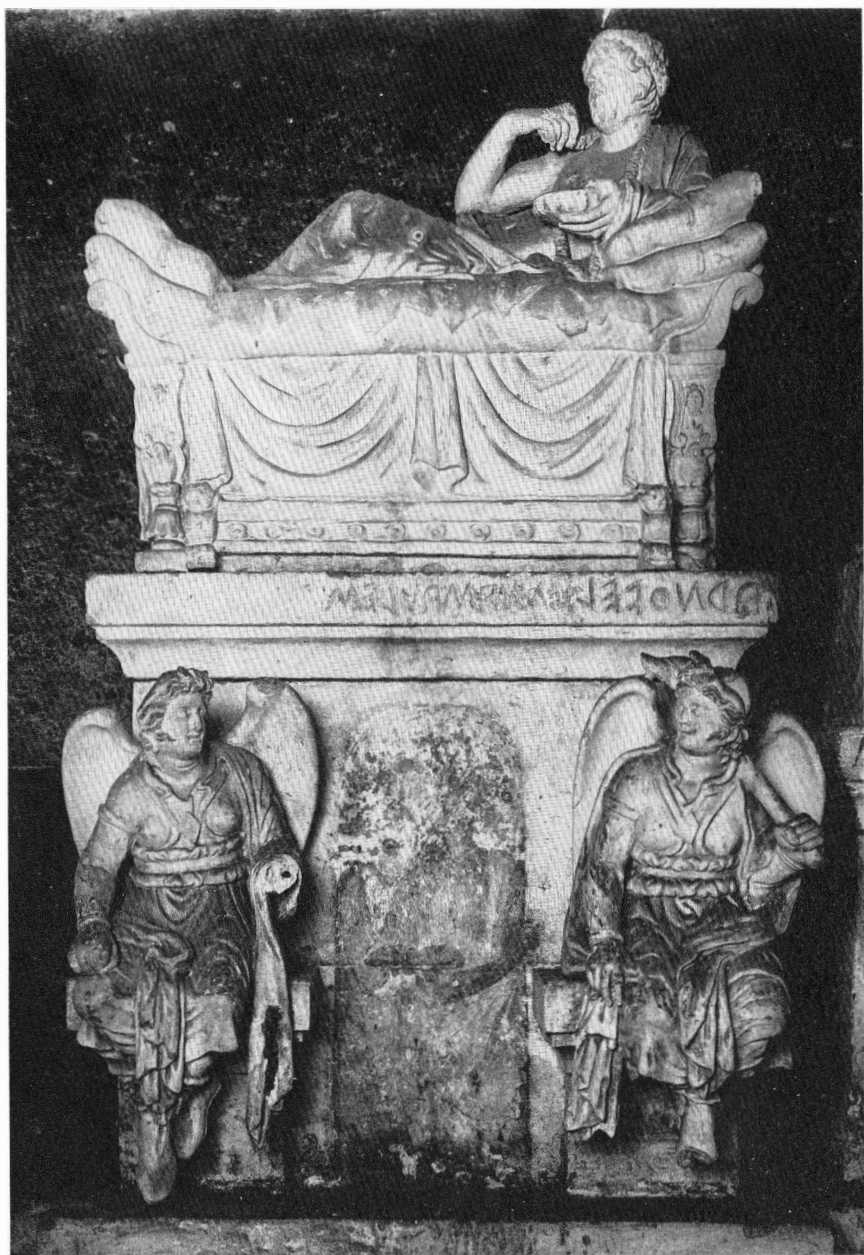



Fig. 168. Urna di *Arnth Velimna* (III sec.). Perugia, Ipogeo dei Volumni. La recente scoperta della tomba dei *Cutu*, con dati nuovi sulla produzione perugina, consente di collocare con buona verosimiglianza l'imponente urna del capostipite dei perugini *Veliurme*-Volumni ancora nel III sec.: le forme mosse e barocche si collegano perciò alle correnti più antiche dell'ellenismo asiano.

Fig. 169. Particolare di un'urna dei Volumni (III sec.). Perugia, Ipogeo dei Volumni. Tutto il grande complesso di urne dei Volumni sembra sia stato concepito insieme per almeno due generazioni dell'aristocratica famiglia: il particolare qui raffigurato si riferisce ad un'urna femminile della tomba.

nosciuta dopo i frenetici scavi condotti tra il 1953 e il 1970, si riduce a pochi cicli di notevole interesse. Il più rilevante di questi cicli è quello delle pareti della tomba « del Cardinale », forse ancora di III secolo, ma comunque successivo alla decorazione dei pilastri, cui si è fatto cenno nel precedente capitolo. Il lungo e basso fregio, eseguito a più riprese e da mani diverse, è stato giustamente definito

Fig. 170. Urnetta in travertino (metà del II sec.), prov. sconosciuta. Perugia, Museo Archeologico. L'esemplare qui presentato mostra l'evidente ascendenza volterrana della produzione perugina, particolarmente sentita nei livelli più alti e curati dalle officine di Perugia.

Fig. 171. Sarcofago in nenfro (II sec.), da Tarquinia. Tarquinia, Museo. La produzione tarquiniese più tarda si appiattisce su livelli molto modesti: le casse presentano spesso solo immagini simboliche (come nel nostro caso) e talora sono addirittura lisce, mentre sui coperchi i recumbenti perdono progressivamente di plasticità ed organicità.

una sorta di « Libro dei Morti » etrusco, un piccolo trattato pittorico di escatologia, dai commiati al viaggio per l'aldilà e fino all'accoglimento nell'Ade, con una serie di quadretti drammatici popolati di umanità dolente e di demoni inesorabili. La qualità pittorica non è sempre uguale: gli incarnati, le ali dei mostri sono trattati con tecnica sciolta e di tipo « compendiario », un modo conscio dei problemi luministici, mentre le mura e le porte dell'Ade, talvolta i panneggi e persino qualche figura accennano a trattamenti molto sommari (quasi schizzi preparatori), che lasciano intravedere il prevalere successivo della concezione puramente disegnativa della pittura.

Un altro documento di notevole interesse è la tomba « Bruschi » (fig. 173) appartenuta alla famiglia *Apuna* e raffigurante una serie di congedi e di processioni magistratuali. Tranne alcune figure, derivate da iconografie convenzionali e gravide di valori simbolici (i demoni, il giovane a cavallo con il battistrada, la dama con melo-

Fig. 172. Sarcofago fittile (II sec.), da Tuscania. Già Tarquinia, Museo. Lo stesso fenomeno di perdita di organicità naturalistica e di plasticità si riscontra nella produzione fittile corrente di Tuscania, dove la massima attenzione si concentra nel volto, spesso con intenti ritrattistici.

grano), che presentano chiaroscuri pesanti nella linea della tradizione figurativa della *koiné*, tutti i personaggi dei lunghi cortei sono trattati con tecnica di puro disegno, dove fanno spicco gli abbondanti mantelli e le toghe, superfici bianche che esaltano la paratassi compositiva. La cronologia di questa tomba, come della precedente e della già citata tomba « del Tifone », richiede un supplemento di indagine, di recente proposto da G. Colonna. Non c'è dubbio che molti argomenti iconografici e stilistici rinviano ancora al pieno III secolo, come il lungo fregio con onde correnti e delfini guizzanti, che ritorna in questa tomba e in quella « del Tifone »: trovare questo motivo già negli affreschi di chiara impronta tarquiniese della purtroppo perduta « Grotta Dipinta » di Bomarzo (un centro minore del territorio di Orvieto, il cui *floruit* è tra IV e metà III secolo) ed in urnette volterrane pure di pieno III secolo può costituire un utile richiamo per riportare al secolo precedente questo piccolo gruppo di tombe tarquiniesi, di livello ancora discreto. Né peraltro la figura desinente in tralci della tomba « del Tifone » costituisce un elemento per abbassare necessariamente la cronologia del complesso, visto che il motivo è saldamente insediato nel patrimonio figurativo greco fin dal IV secolo, come insegnano i sarcofagi lignei della Russia Meridionale.

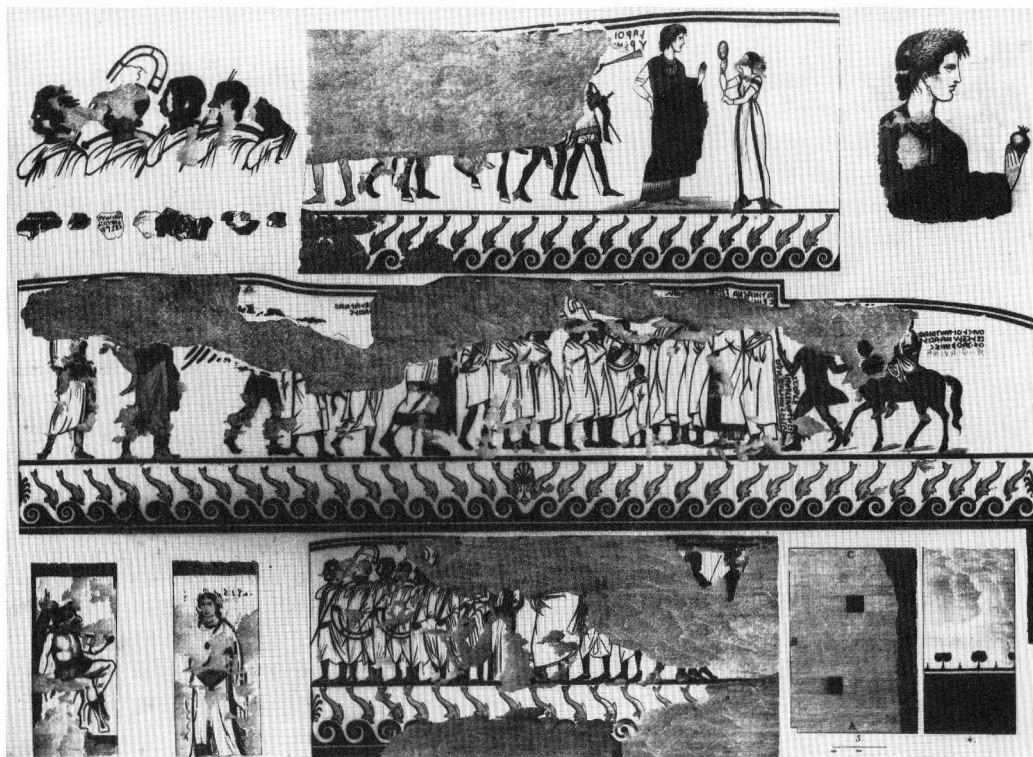



Fig. 173. Disegno della tomba « Bruschi » di Tarquinia (II sec.). Le grandi processioni di magistrati, i congedi e i demoni infernali costituiscono i temi dominanti della pittura tarda tarquiniese, di cui la tomba « Bruschi » è uno degli esempi più complessi e impegnati.

Questi cicli, con l'ultimo degno di attenzione costituito dal triplice corteo di magistrati raffigurato nella tomba « del Convegno », tutta ormai contraddistinta dall'assenza di chiaroscuri, dalla paratassi compositiva e da un tenue ricordo di motivi patetici nell'atteggiare taluni volti di tre quarti, rappresentano in fondo un gruppo omogeneo; la loro cronologia al III secolo, sia pur avanzato, sembra soddisfare tanto la coerenza della sequenza degli affreschi ellenistici di Tarquinia quanto l'esigenza di stabilire un nesso più stretto tra impoverimento delle forme pittoriche e declino generale delle produzioni artigianali di Tarquinia, ben osservabile nei sarcofagi (e nel parallelo distacco della produzione fittile di Tuscania). D'altro canto, le osservazioni prosopografiche, storiche e formali di M. Cristofani a proposito della tomba « del Tifone » hanno il loro peso per una datazione di questa tomba (e di conseguenza del gruppo) nel corso

del II secolo, dove verrebbero a costituire il segno del desiderio di famiglie allora emergenti in seno all'oligarchia locale di darsi sepolture degne dei *principes* e al tempo stesso un indizio di quella sia pur tenue ripresa delle economie locali dell'Etruria tutta e in particolare del Sud, testimoniata dalle ridecorazioni dei vecchi santuari poliadici.

Siano questi affreschi della seconda metà del III secolo o della prima metà del II secolo, possiamo comunque restare certi che essi ben testimoniano il declino di una secolare cultura figurativa e la continuità iconografica (e non solo iconografica) con le manifestazioni più genuine dell'arte romana: il confronto fra queste processioni di magistrati e le solenni sfilate dell'arte trionfale di Roma, aldilà delle intuibili differenze formali, ci assicura che le fondamenta delle forme mentali e delle intenzioni espressive romane sono appunto nella cultura e nell'arte figurativa dell'Etruria.

Postfazione

Le pagine precedenti di storia della cultura figurativa etrusca, come quelle che quattro anni or sono ho scritto sulla storia economica, sociale e politica degli Etruschi, hanno lo stesso filo rosso che attraversa entrambe le storie, quello costituito dalla mentalità, dalle ambizioni, dall'avidità, dalle paure dei *principes* tirrenici. Né poteva essere diversamente, se, come ha scritto Ranuccio Bianchi Bandinelli, l'arte « è espressione della libertà delle classi dominanti ». Dalle prime tombe emergenti dell'età del Ferro fino a cimeli come la « sedia Corsini » — un trono marmoreo simile a quelli orientalizzanti fatto scolpire tra la tarda età repubblicana e la prima epoca imperiale da un lontanissimo erede di *reges*, di re etruschi (così Orazio si rivolgeva al suo patrono, l'aretino Mecenate) —, questo filo rosso, avvolto intorno a genealogie mitiche e reali e imbevuto di sete di dominio, ora sicuro e totale ora vacillante, nel particolare codice della cultura figurativa si presenta intessuto di linguaggio greco. Anche questo aspetto, nel concreto del funzionamento dell'economia, della società e della produzione artigianale dell'Etruria, non poteva altrimenti manifestarsi, non solo per la sia pur parziale dipendenza, emersa in questa pagina, dell'artigianato etrusco dalla frequentazione e dalla metecia greche, ma anche e soprattutto per quella « libertà » dei *principes* ora evocata, ossia per la libera scelta operata dalle classi egemoni, fra le molte opzioni culturali che loro si offrivano al momento del decollo socio-economico del paese, perché quel decollo fosse più ampio e sicuro.

A ben vedere, questo ci riporta direttamente alle radici stesse della struttura economica dell'Etruria. Se tra l'« offerta » di cultura fenicia, di certo espressa tra IX e VII secolo, come ci documenta l'archeologia, e quella quasi contemporanea greca, pure evidente nelle testimonianze materiali, il mondo etrusco ha optato per quella greca, ciò è avvenuto in buona sostanza per la maggiore omogeneità

di strutture economiche di fondo tra mondo etrusco e mondo greco. In quest'ultima realtà infatti, la terra, fondamento economico dell'Etruria lungo tutta la sua storia, aveva una centralità e una funzione non paragonabile a quanto invece ci presenta il mondo fenicio. Il continuo imprestito all'Etruria di tecnologie agrarie — la vite, l'ulivo e forse molte altre nel campo della conduzione dei terreni — provenienti dalla Grecia, e in primo luogo dalle colonie greche d'Occidente, che è proceduto di pari passo con lo scambio mercantile e con l'esportazione negli empori etruschi di manodopera artigianale, ha recato con sé inevitabilmente anche il passaggio — ora sotterraneo, ora cosciente per entrambe le parti in giuoco — di cultura e di forme ideali, tanto più intenso quanto più omogenei si sono resi tra loro i due sistemi economico-sociali. Ma ciò, com'è noto, non ha finito per trasformare l'Etruria in una società « greca » e, naturalmente, *pour cause*: il conflitto, che si manifesta in Etruria, tra aspirazioni ed esigenze dei *principes* e necessità strutturali di una *polis*, o, se si vuole, tra due diversi modi di produrre, non consentiva — e di fatto non consentì — che Cere, ad esempio, divenisse, malgrado il suo *thesauròs* delfico e l'antico filellenismo, identica a Corinto; esso finì con il rendere l'Etruria semmai più simile alla Tessaglia o alla Licia che al Peloponneso o alla Ionia.

Ciò, sappiamo, fece apparire gli Etruschi agli occhi dei Greci simili a loro stessi e a un tempo diversi, dando luogo al dibattito antico sulle « origini » etrusche, dove la tradizione, verosimilmente genuina, di uno spostamento dei Tirreni dall'Egeo orientale in Occidente si è venuta caricando di una miriade di altri spunti mitistorici e di ambizioni genealogiche locali (Nanos-Ulisse a Cortona, o Eracle padre di Tirreno), dibattito che, comprensibile per la mentalità antica, ma incompreso da tanti moderni, ancor oggi pesa, e negativamente, sulla nostra scienza.

Non è un caso che proprio nel punto di massima omogeneità fra i due mondi politico-sociali e le due culture, nel IV secolo, gli Etruschi si autorappresentassero come Greci, secondo quanto ci insegnano due grandi monumenti dell'ideologia di questo secolo, le tombe « dell'Orco II » e « François »; ma che il processo non fosse univoco emerge con chiarezza dalla rivalutazione di leggende e tradizioni patrie che si andava contemporaneamente facendo su quei « tokens of ideology », quei pezzi spiccioli di ideologia, che sono gli specchi figurati, dove non solo le leggende greche brulicano di infiltrazioni (non fraintendimenti!) mitistoriche etrusche, ma anche dalla non meno marcata sottolineatura di miti locali, da *Cacu*-Caco ai fratelli Vibenna, a *Pavatarchies* e tanti altri. C'è forse in questa oscillazione anche il riflesso di un dibattito politico interno del

mondo etrusco, tra vecchio patriziato e classi nuove emergenti (tradizionalmente queste ultime recano con sé retaggi di cultura locale più forti), non meno di quanto si può scorgere di un dibattito di alleanze internazionali, mediate secondo il costume etrusco, dalle grandi famiglie: è istruttivo ad esempio il confronto che si può istituire tra il filoatticismo degli *Spurinas* e il filopunicismo dei *Partunus* nell'ambito della stessa città di Tarquinia, o il complesso sistema di rinvii allegorico-politici ricostruito nella stessa tomba « François » da F. Coarelli, dove paradigmi etici e messaggi politici in chiave genealogica si mescolano nelle figure simboliche di Anfiarao e Sisifo, di Nestore e Fenice e così via. Ma che in questo fatidico secolo IV, il destino, a dispetto di tanta enfasi aruspicina che gronda da statue-cinerario chiusine, da sarcofagi ceretani, e tarquiniesi, da stucchi e pitture di Cere e Tarquinia, da specchi e statuette, stesse muovendo in altra direzione ci viene detto oltre che dalle vicende storiche, dallo stesso mutamento di valutazione degli ambienti greci; questi ambienti, dopo aver a lungo registrato Roma come *pòlis Tirrhenìs*, « citta etrusca », sullo scorcio del IV secolo definiscono la città del Tevere *pòlis Hellenìs*, « città greca », avviando una linea di lettura politica delle tradizioni sulle origini romane, che giunge fino a Dionigi di Alicarnasso, di equazione « Romani= Greci ». E questo non senza una sorta di paradossale ironia costituita dal fatto che negli stessi anni a Vulci si sostenesse l'equazione contraria, « Etruschi=Greci » e « Romani=Troiani », propagandata — ulteriore paradosso — sempre nello stesso momento proprio da Roma nella sua irresistibile ascesa successiva all'incendio gallico drammaticamente rivissuto nella coscienza collettiva come incendio di Troia.

Se l'Etruria, a differenza di Roma, non divenne mai Grecia per intero, non dobbiamo per questo farci indurre nell'errore di considerare il mondo etrusco una versione « provinciale » di quello ellenico. L'errore è stato compiuto soprattutto nel campo che qui ci ha interessato, quello cioè della lettura storico-artistica di quella civiltà, generato dalle fortissime tradizioni accademiche e neoclassiche della critica d'arte antica, che nel « miracolo greco », e in particolare nelle conquiste dell'età classica, hanno visto l'*alpha* e l'*omega* dell'antichità e il paradigma unico per l'interpretazione dei fenomeni artistici. Ranuccio Bianchi Bandinelli, quando quarant'anni or sono scriveva che senza l'apporto greco l'arte etrusca non avrebbe mai superato lo stadio « della colorita verbosità dei presepi napoletani », aveva l'obiettivo precipuo e cosciente di colpire quelle correnti di pensiero nazionalistiche che nel « genio italico » (e dunque nella massima accezione di questo, costituita dalla civiltà etrusca)

« vedevano i germi autonomi e autoctoni della romana grandezza » e dunque della gloria dell'Italia fascista. E infatti la polemica politica di quella palinodia, che corrispondeva cronologicamente alla presa di coscienza, da parte di un grande intellettuale, del rischio implicito in quella posizione e allora reso esplicito dagli orrori della guerra nazifascista, si è venuta successivamente modificando nelle più generali valutazioni del significato della conquista del realismo e dell'opposizione organicità-astrazione, che hanno segnato la critica sua e quella più cosciente del dopoguerra in tema di arte antica e quindi anche etrusca. Da tutto questo si è appresa un'importante lezione: fatte salve e coscientemente acquisite le ragioni, sempre storicamente determinate, del giudizio estetico della *sympathèia* tra la nostra epoca e questa o quella del passato (ossia di ciò che dell'antico appare più congeniale e vicino ai drammi, ai conflitti, alle visioni formali della nostra civiltà), compito della storia dell'arte antica — e non solo di quella antica — resta pur sempre quello appunto della lettura storica, della rigorosa analisi della grammatica dei linguaggi formali passati, delle forze culturali e sociali che quel linguaggio hanno elaborato, e dell'intreccio che si è storicamente determinato tra forme, rappresentazioni, ideologia e riproduzione complessiva della società. Si dice questo non per storicismo di maniera o per amore di affermazioni di principio che possono apparire — come forse appariranno a molti — o ingenue, o presuntuose, o semplicemente ovvie; ma perché nel piccolo e ormai culturalmente cantonale orticello della storia dell'arte antica il divario tra la piccola cucina di mestiere con le sue rassicuranti liste delle attribuzioni e lo pseudo-filologismo ossessivo delle edizioni di materiali da una parte, e la storia delle forme, delle idee, dei processi materiali di produzione artistica dall'altra, si va facendo enorme, senza pericolo che esso sia colmato né dai giudizi formali perentori di tanti *parvenus* della storia dell'arte (quanti se ne sono sentiti, a proposito degli ormai dimenticati bronzi di Riace!) né dalle avventurose categorie critiche degli orecchianti o dalla desolante povertà delle sintesi dei compilatori di centoni e degli editori di quelli che con fine ironia gli anglosassoni chiamano « coffee-table books ».

Se tale è il compito dello storico dell'arte, occorre subito dire che le pagine precedenti sono senz'altro inadeguate. Ma è pure necessario ricordare (e non a parziale scusante di questa affermazione formulata con piena coscienza dei limiti obiettivi non solo di chi scrive, ma anche di una reale arretratezza storica di tutto un settore di studi) che l'arte antica, sempre parafrasando un altro celebre pensiero di R. Bianchi Bandinelli, è essenzialmente il prodotto di un larghissimo e forte tessuto di artigianato, tanto raffinato quanto

minuto, e che per il mondo etrusco una storia globale e accurata — con un suo preciso carattere di sistema e di sequenze concatenate, non di esperienze episodiche — dell'artigianato è ancora da venire. Per questo motivo, si è qui, forse anche all'eccesso, insistito sui processi materiali di produzione artigianale e sul nesso che questi presentano di volta in volta con tutta la produzione non artigianale, con le formazioni economiche della società, con i grandi orientamenti dell'ideologia, lasciando alquanto in ombra (ma mai, spero, dimenticando) molti degli elementi della grammatica formale. Credo che questo limite, oltre ad essere un prodotto delle inclinazioni e delle capacità di chi scrive, sia *in primis* un portato stesso della situazione che si è or ora descritta e quindi, come tale, sperabilmente ovviato in futuro da altri con diversi mezzi e con la crescente coscienza di questo ulteriore passo da compiere.

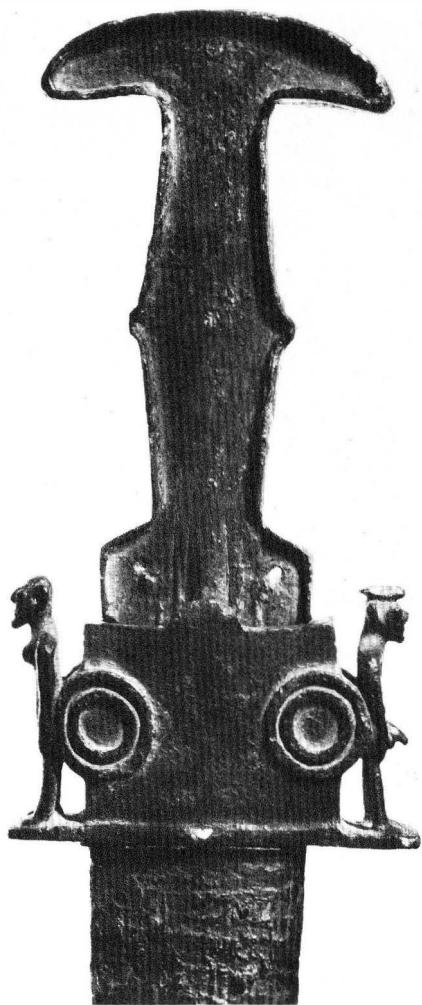
Ma se ciò potrà essere compreso dal lettore, non gli sarà comunque del tutto impossibile ripercorrere in queste pagine, malgrado il forzatamente limitato apparato iconografico e l'inadeguatezza di gran parte delle nostre miserande strutture museali, questo altro filo rosso — quello del linguaggio delle forme —, nel quale, in virtù dell'ora corposo ora esile tessuto artigianale etrusco e delle esigenze di rappresentazione (dettata da una committenza di volta in volta altrettanto larga o ristretta), si sono tradotte certezze, speranze e tensioni di epoche e città diverse. In questo senso, il vecchio pregiudizio del carattere « provinciale » della cultura etrusca rispetto a quella greca potrà essere riscattato, non tanto in generici processi acculturativi ricostruiti con cattivi manuali di antropologia, quanto vedendo nel succedersi di queste forme non un meccanico trasporsi di linguaggi, da confrontare via via con quell'« inimitabile modello », ma un complesso di aspirazioni materiali e ideali, che ha trovato nel linguaggio greco (anche questo non astratto, ma storicamente individuato o individuabile di volta in volta come greco-coloniale, ionico, attico, ellenistico, asiano e così via) le possibilità ottimali di espressione.

Emerge bene, così, la sostanza storica di molti fenomeni formali da tempo rilevabili e descritti dalla più accorta critica d'arte. Il superamento del conflitto preistorico tra tendenze « statiche » e tendenze « dinamiche » avviene in età villanoviana grazie all'affiorare di spinte, di origine in parte endogena e in parte esogena, verso l'antropomorfizzazione, trovando subito un canale espressivo privilegiato nelle parallele spinte del geometrico greco e in particolare nelle traduzioni in bronzo di quella cultura. La coerenza formale dei cavallini geometrici greci in bronzo, tutta fatta di profili rigorosi ed armoniosi, è diversa da quella delle figurette bronzee tardo-villa-

Fig. 174. *Appliquc* di bronzo (primo quarto del VII sec.), dalla tomba « Bernardini » di Palestrina. Roma, Museo di Villa Giulia. La complessa e barbarica scena di questa parte terminale di mobile o di carro in bronzo fuso è un documento interessante della recezione delle forme orientalizzanti in Etruria.

noviane e proto-orientalizzanti (fig. 174), concentrate invece nella ricerca di espressività delle teste; ciononondimeno, la matrice greca che organizza queste spinte è implicita nella creazione delle sintassi di subordinazione dell'elemento figurativo all'elemento funzionale, anche quando questa sintassi è solo un riflesso, come traspare dal confronto tra l'elsa di spada da Vulci ex-Massimo (fig. 175) e gli ornamenti plastici dei tripodi di bronzo. Gli *àristoi* d'Etruria, senza perdere le loro peculiarità culturali, « sentono » che il mondo degli *àristoi* di Grecia non è diverso dal loro, così come l'acutezza speculativa greca descrisse gli Etruschi come simili a loro, ma al tempo stesso, differenti, lidii, pelasgi, forse troiani, a metà strada tra grecità e barbarie: ciò che li fa diversi è l'incarnazione del loro essere *àristoi* — nell'un caso la spada, possesso individuale, e nell'altro il tripode, possesso degli dèi, così come nel secolo successivo *atỳrmata* orientali identici passano nelle mani di aristocratici dei due paesi, ma ancora una volta con gli stessi opposti destini, per le case e le tombe in Etruria, per i templi in Grecia.

« Ma l'aspetto più interessante dell'assunzione delle forme figurate proprie dell'arte orientale e greca arcaica sta nel fatto che esse cominciarono, in un determinato momento, ad essere impiegate per

Fig. 175. Particolare di spada bronzea (fine VIII sec.), da Vulci. Roma, Museo di Villa Giulia. Anche i motivi geometrici — in questo caso le decorazioni a giorno dei tripodi — giungono dalla Grecia in Etruria per essere profondamente rielaborati dall'artigianato locale.

esprimere concetti e temi diversi da quelli dei prototipi stranieri, e legati piuttosto al mondo ideologico, religioso e funerario, dei popoli non greci d'Italia. In ambiente protoetrusco l'esigenza di individualizzare e perpetuare l'immagine corporea del defunto — quali che ne siano i suoi procedimenti e le sue analogie con usanze funerarie del mondo mediterraneo (maschere, statue-ritratti, involucri antropomorfi egizi, micenei, greci) o della protostoria europea (statue-menhir), ecc. — esercita uno stimolo particolare ed intenso

sulla produzione artistica. » Questo penetrante passo di M. Pallottino racchiude la sostanza delle spinte antropomorfizzatrici attive in Etruria e dell'impossessamento (attivo, dunque, e non passivo, come sarebbe il caso di una cultura provinciale) da parte di questo delle forme greche; e in ciò sta il nocciolo dell'ellenizzazione dell'Etruria per ciò che attiene le forme mentali e ideali, così come nella struttura gentilizia e nel suo particolare modo di produzione sta quello che riguarda invece la struttura economico-sociale: è facile a questo punto comprendere il nesso fra i due livelli, sul piano sia della sostanza che della forma, costituito dalla continuità gentilizia, dal culto degli antenati, dall'enfasi sui particolari modelli tràditi e quindi, nel concreto, sulle tombe, sulla sopravvivenza (con i suoi correlati effetti nel campo della rappresentazione), sul ritratto, dai canopi e dagli antenati, sui tetti di Murlo ai capostipiti delle tombe della fase di *koiné*.

La strada dell'ellenizzazione, scelta tra la fine del VIII e la metà del VII secolo, diventava in tal modo una scelta, per così dire, obbligata. I percorsi seguiti dall'Etruria nelle varie accezioni della forma greca descrivono tuttavia il senso e il destino della scelta. Capitale è perciò la fase dell'orientalizzante recente, perché la scelta in direzione della cultura urbana viene operata con strumenti forniti dalla cultura ionica, non importa se mediatrice di effimere mode corinzie o se mediata, come fu talora, dalla grecità occidentale secondo una linea destinata a trionfare nella seconda metà del VI secolo. Da un lato abbiamo l'accettazione (meglio sarebbe dire ancora una volta, la scelta) da parte etrusca del pantheon greco e dei suoi miti, secondo codici non banali, ma rigorosamente selettivi per la valorizzazione del patrimonio ideologico nazionale, accettazione che fornisce all'Etruria uno strumento espressivo e un quadro simbolico per la trasmissione di messaggi assolutamente formidabile, e fino ad oggi non ancora a fondo compreso o sfruttato dalla critica: se sui templi tardo-arcaici vediamo salire con prepotenza l'*imagerie* mitologica greca, che veicola contenuti politici, sia come sistema di riferimento a valori ben individuati sia come messaggio diretto nelle sue ampie possibilità immediate di « persuasione », tutto ciò è preparato lentamente dalle prime, timide sperimentazioni di narrazione mitica su materiali tardo-orientalizzanti e poi dal vigoroso impulso ad un generale diffondersi del mito, grazie alle importazioni ceramiche e ancor più al generoso desiderio di racconto dei meteci ionici della seconda metà del VI secolo. Anche qui una ricerca ancora in gran parte da fare. D'altro canto, il linguaggio ionico, elaborato pazientemente nei decenni finali del VII secolo per descrivere una società aristocratica tutt'affatto diversa da quella spartana classica, ma tanto

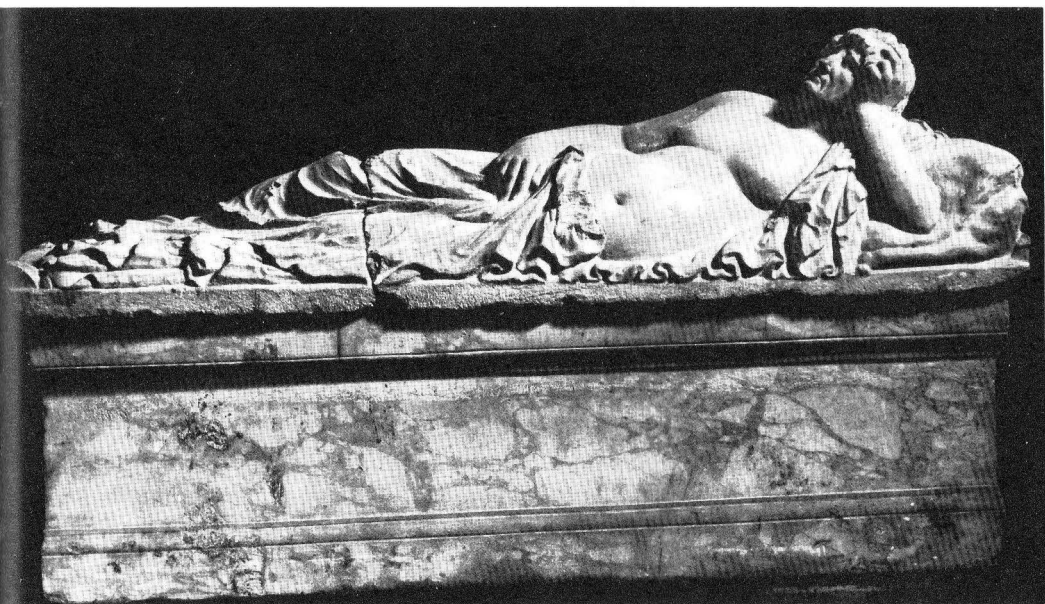



Fig. 176. Sarcofago in pietra alabastrina, detto dell'« Obeso » (seconda metà del IV sec.), dalla tomba dei *Partunus* di Tarquinia. Tarquinia, Museo. Lo splendido sarcofago, di difficile inquadramento, proviene dalla stessa tomba dei sarcofagi alle figg. 108 e 110. L'immagine ideologica dell'opulenza e del lusso si incarna nel dettaglio iperrealistico dell'obesità del personaggio.

simile a quella dell'Etruria arcaica, era in sé perfetto per sottolineare i valori edonistici di una società di *tryphé*, di consumi opulenti e di « ozio » programmatico: le forme piene e rigonfie, le linee sinuose e turgide, i panneggi calligrafici e decorativi sono il migliore linguaggio possibile per dare corpo a questi ideali. Quanto questa cultura abbia inciso sulla mentalità etrusca ci può essere descritto da un confronto puramente strutturale tra l'Eniòche (« Conduttrice di carri ») del gruppo scolpito a Samo intorno al 560-550 a. C. dallo scultore Geneleos e un sarcofago tarquiniese di quasi tre secoli più tardo (fig. 176).

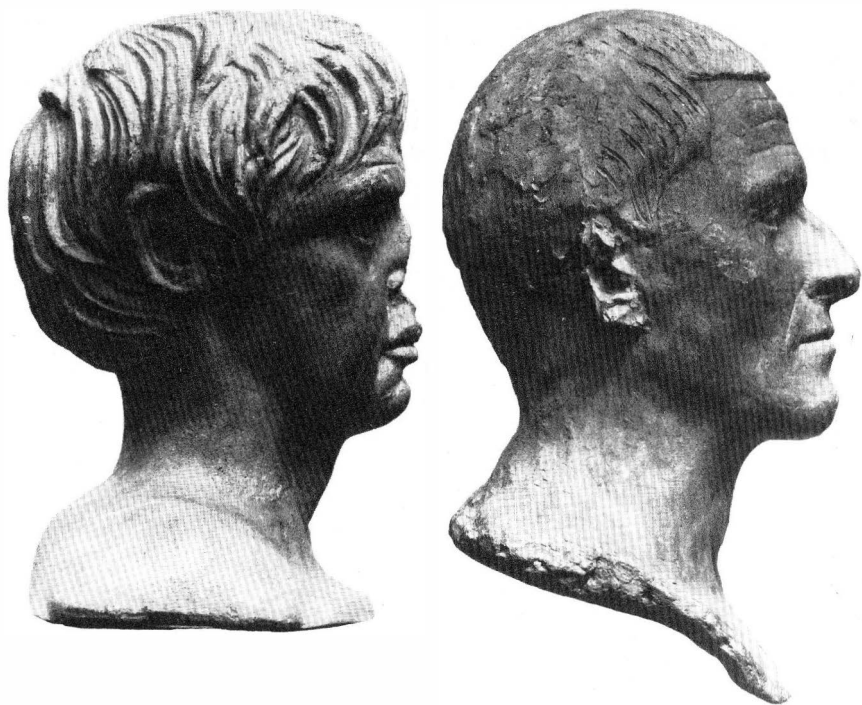
La crisi, ad Est e ad Ovest, di questa società e di questo linguaggio è preannunciata dalle fasi estreme dello ionismo arcaico, al passaggio tra VI e V secolo. Il nuovo modello continentale, attico o peloponnesiaco, recepito dagli artigiani ormai ionici d'Etruria, è quello del mondo ordinato, del *kòsmos* come portatore di valori etici nuovi che mettono al bando la *tryphé* arcaica: pittori come quello

della tomba « del Barone » o alcuni tra i più raffinati cippi chiusini descrivono bene questo afflato, tradotto poi dalla generazione successiva nel banchetto e nelle danze « composti » delle tombe « delle Bighe » e « del Triclinio ». Che questo fosse un movimento che coinvolgeva Grecia ed Etruria, prima ancora delle catastrofi di Salamina e di Cuma, ci viene detto ancora una volta dall'« ingenuità » degli antichi, che danno come sincroniche la caduta della tirannide pisistratide ad Atene e di quella dei Tarquinii a Roma. L'impatto in Etruria di queste forme tra estremo arcaismo ed incipiente stile severo è enorme e la scelta, in sé pur sempre « etica », per l'oligarchia in Etruria rispondeva perfettamente ai princìpi formali di questa cultura di transizione, fino a consacrare questo momento come « classicità » del modello oligarchico. Per oltre quarant'anni, questa cultura « sub-arcaica », come una sorta di gotico internazionale *ante litteram*, esprime in modo compiuto l'*èthos* dei ceti oligarchici, informando di sé, com'è ovvio, anche il mondo figurativo di altri gruppi, come quelli intermedi dell'Etruria padana. La coppia « maritale » di guerriero e donna di alcune cimase di candelabro, ad esempio, aldilà dell'ideologia del « buon cittadino », dell'oplita con la sua consorte, contenuta dell'iconografia, vuole ripetere questa tradizione di stile (dai panneggi trattati con il lontano e pallido ricordo dell'arcaica terminazione « a coda di rondine » alla minuta decorazione di superficie della corazza a scaglie al trattamento rigonfio e segnato delle palpebre e così via): e lo stesso si potrebbe ripetere per la ricca *imagerie* eroica della stessa classe e dei bronzetti votivi dell'epoca.

La cultura dell'età severa e della primissima età classica in Grecia vuole sottolineare, con altri mezzi, gli stessi valori di *èthos*, nell'accezione non oligarchica, ma aristocratica o democratica, a seconda delle circostanze; le sedi di elezione per questa cultura sono i grandi santuari panellenici e poliadici. Lo stesso deve essere avvenuto in Etruria, almeno dall'ultimo trentennio del V secolo; la rivalorizzazione dei principali centri di culto prima e dei significati politico-economici e politico-culturali delle città poi, segna la « rinascita » e l'inizio della formazione della *koiné* etrusco-latino-campana. Il modello e il punto di riferimento ideale venivano così a fissarsi nella Grecia degli anni della pentecontetia, donde si andava a trarre la linfa per questo rinnovamento della cultura. Le esitazioni dello stile e l'episodicità degli esperimenti parlano chiaro per le difficoltà materiali e ideali che il « progetto » andava incontrando sul piano materiale interno e internazionale per la lunghissima parentesi di stagnazione nella circolazione di novità culturale e di manodopera artigianale, e sul piano ideale per le non improbabili resistenze po-

litiche interne (si pensi ai tardi episodi di « regalità » a Veio) e per la complessità di un trapianto di una cultura, già in qualche misura superata dagli eventi stessi in Grecia, in Italia e in Etruria. Il fatto stesso che questo rinnovamento si alimenti ormai quasi esclusivamente di grecità coloniale, sulla probabile scia del dissesto del vecchio ordine segnato dall'avanzata cartaginese in Sicilia e dalle pressioni di ambiente italico sulla Magna Grecia, spiega molto del sapore particolare del linguaggio in questa fase come nella successiva: i tratti « arcaici » che si riscontrano nello stile dei prodotti artistici della prima fase, tra il 420 e il 360 a. C., sono forse il frutto della formazione greco-coloniale degli artigiani e dell'orientamento cosciente della committenza etrusca verso il passato, verso la cultura figurativa anteriore alla guerra del Peloponneso.

L'assestamento reale di questi esperimenti si ha intorno alla metà del IV secolo, a ben vedere momento della trasformazione e di allargamento dei corpi civici per tutta la penisola, da Roma al Lazio, da Siracusa a Taranto. L'emergere di una committenza nuova, di tipo intermedio, crea due linguaggi, uno « alto » per le antiche aristocrazie, uno « basso » per i nuovi ceti, bene illustrato dalla divaricazione formale dei prodotti artistici destinati ai due ambienti.

I prodotti « alti », specchi raffinati, grandi cicli di affreschi funerari e di altorilievi di templi *ex-voto* importanti, esprimono non solo vicinanza ai modelli magnogreci, con grande ricchezza di tecnica e di articolazioni formali (chiaroscuro, composizione, equilibrio cromatico nella pittura; sicurezza di analisi di modellato, solidità delle strutture corporee nella plastica), ma anche una profonda adesione spirituale alle suggestioni della cultura ellenica d'Occidente, dal neopitagorismo presente nella tomba « dell'Orco II » alla forte carica ideologica e simbolica che promana dalle rappresentazioni delle nuove decorazioni templari. L'assoggettamento a Roma tra 280 e 241 a. C. segna la morte virtuale di questo linguaggio « alto »; i prodotti « bassi », bronzi correnti, affreschi di tombe minori, ceramiche figurate, *ex-voto* di serie, sono spesso privi della ricchezza formale e ancor più della varietà dei contenuti ideologici (tipica è la loro insistenza sui temi dionisiaci banali, presagio della futura rivolta dei Baccanali), che contraddistinguono invece i corrispondenti prodotti « alti ». Non mancano esempi di interferenza fra i due linguaggi, come nel già ricordato caso della tomba « François », ma in genere i due livelli tendono a non incontrarsi. È questo secondo livello che si prolunga stancamente tra III e II secolo con tutti i fenomeni tipici e già ricordati della tarda cultura di *koiné* — paratassi compositiva, eliminazione di tutti gli accorgimenti formali (chiaroscuri, anatomie complesse, ecc.) — che tolgono « chiarezza » alla

Figg. 177-178. A sinistra, busto votivo (metà del III sec.) da Falerii; a destra, testa votiva (II sec.) da Cere; ambedue Roma, Museo di Villa Giulia. I due profili illustrano, senza necessità di ulteriore commento, la tendenza « medio-italica » di *koiné* e la profonda trasformazione operata nello stile e nel gusto dalla cultura romana repubblicana, alla base delle esperienze figurative etrusche nella fase immediatamente anteriore alla definitiva romanizzazione del paese.

rappresentazione, e provocano distacco non naturalistico di elementi simbolici importanti ai fini della certificazione dello *status*, fino alle semplificazioni « barbariche » dei prodotti « ingenui » tra I secolo a. C. e I secolo d. C. espressi dalla cultura « plebea »: quest'ultima resta comunque la vera erede delle genuine forme espressive oltre che della mentalità, della cultura di *koiné*.

Dagli inizi del II secolo il vero centro dell'antica *koiné* diviene Roma, dove confluiscono tutte le novità formali e i conflitti fra culture; ed è da Roma che provengono le poche innovazioni in campo figurativo che l'Etruria sperimenta nel II secolo, soprattutto con le urne volterrane. Anche in questo caso, come mostrano le classiche analisi di Bianchi Bandinelli e poi le più recenti e importanti indagini di M. Cristofani, agiscono due livelli, uno direttamente più

informato delle conquiste barocche ellenistiche, e uno che « traduce » questo linguaggio in modi semplificati che gradualmente ci riconducono al livello « basso » dell'antica cultura di *koiné.*

« Nelle urne volterrane, ciò che da un punto di vista puramente visuale può apparire attraente è, talvolta, il contrasto tra l'eleganza dell'impianto delle figure che si muovono in armoniose torsioni entro uno spazio pittorico del tutto libero e del tutto ' ellenistico ' e la sommarietà con la quale sono intagliati nel tenero alabastro i particolari espressivi dei volti e degli accessori... La sommarietà... si trova perfettamente a posto nelle composizioni che non derivino da modelli estranei alla cerchia locale, come quasi tutte le scene di viaggio agli Inferi. Qui talora troviamo anticipati i modi che saranno propri della scultura provinciale dell'Europa romanizzata. » Questa lunga citazione di Bianchi Bandinelli riassume in breve e in maniera esemplare la soluzione di un doppio teorema, quello della cultura ellenistica in Etruria e quello del retaggio della cultura di *koiné* nell'epoca alto-imperiale, esimendomi da ulteriori commenti. Anche questo « sussulto » formale ellenistico viene dunque ricondotto nell'alveo del disfacimento e della contestuale continuità della cultura di *koiné* a livelli subalterni.

L'arte di Roma intesa come espressione delle capacità di produzione culturale autonoma ed egemone nasce dalle ceneri di quella etrusca già agli inizi del III secolo, ereditando tuttavia da questa e da tutta la *koiné* la contraddizione tra i due livelli di linguaggio, matrice del « bipolarismo » figurativo romano secondo la classica formulazione sempre dello stesso Bianchi Bandinelli. Ma, mentre il livello « basso », abbiamo visto, prosegue la sua vita di cultura subalterna sempre più lontana dal livello « alto », quest'ultimo, che per il III secolo corre sulla scia già tracciata in Etruria, nel Lazio e nella Campania nel secolo precedente, nel II secolo e poi ancora nel I secolo subirà radicali rinnovamenti che adeguano il linguaggio alle crescenti esigenze di un imperialismo in espansione (figg. 177-178). A queste ondate di trasformazione formale resistono tuttavia alcuni fondamenti strutturali ereditati dalla civiltà etrusca o comunque comuni ad entrambi: l'*auctoritas* discendente dai *maiores* e il nesso inscindibile tra *status* e funzioni all'interno degli *ordines*, nonché forme ideologiche alla base di rappresentazioni e linguaggi figurativi tipicamente « romani », come il ritratto e i rilievi storici. Tale retaggio è diretta filiazione della cultura di *koiné*, ma le sue origini lontane risalgono alla fase protostorica. Tutto questo dunque ci riporta una volta di più a quell'unico filo rosso dal quale eravamo partiti.

Bibliografia

Le note bibliografiche che seguono non pretendono di avere alcun carattere esaustivo o di completezza, ma rimandano per lo più all'ultimo lavoro importante su ciascun argomento, nel quale il lettore troverà estese indicazioni per una bibliografia pertinente.

Opere di carattere generale

La bibliografia sugli Etruschi e sui loro monumenti è notevole; si citano qui alcune delle opere fondamentali, che hanno segnato lo studio della storia dell'arte di questo popolo: G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London 1848; J. Martha, *L'art étrusque*, Paris 1888; P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*, Firenze 1927; G.Q. Giglioli, *L'arte etrusca*, Milano 1935; M. Pallottino, *Etruscologia*, Milano, I ed. 1942; L. Banti, *Il mondo degli Etruschi*, Roma 1960; R. Bianchi Bandinelli, in Enc. Arte Ant., s.v. *Etrusca, Arte*, 1961; J. Heurgon, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Milano 1963; G.A. Mansuelli, *Etruria*, Milano 1963; H.H. Scullard, *Le città etrusche e Roma*, London 1967; R. Bianchi Bandinelli-A. Giuliano, *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, Milano 1973; AA.VV., *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, Roma 1974-78; F. Boitani-M. Cataldi-M. Pasquinucci, *Le città etrusche*, Milano 1973; R. Bianchi Bandinelli-M. Torelli, *L'arte dell'antichità classica*. II: *Etruria-Roma*, Torino 1976; R.M. Ogilvie, *Early Rome and the Etruscan*, Hassock 1976; M. Cristofani, *L'arte degli Etruschi, Produzione e consumo*, Torino 1978; M. Torelli, *Etruria* («Guide archeologiche Laterza»), Roma-Bari 1980; M. Cristofani, *Gli Etruschi in Maremma*, Milano 1981; M. Torelli, *Storia degli Etruschi*, Roma-Bari 1981; M. Cristofani, *Gli Etruschi del mare*, Milano 1982; *Civiltà degli Etruschi* (Catalogo della mostra, Firenze 1985), a cura di M. Cristofani, Milano 1985; *Santuari degli Etruschi* (Catalogo della mostra, Arezzo 1985), a cura di G. Colonna, Milano 1985; *Case e palazzi* (Catalogo della mostra, Siena 1985), a cura di S. Stopponi, Milano 1985; F.H. Massa Pairault, *L'art et l'artisanat étrusques*, BEFAR 267, Roma 1985; *Ravenna, Storia e civiltà degli Etruschi*, Milano 1986; *Gli Etruschi di Tarquinia* (Catalogo della mostra, Milano 14 aprile-29 giugno 1986), a cura di M. Bonghi Jovino, Modena 1986; *Die Welt der Etrusker* (Catalogo della mostra, Berlino 4 ottobre-

30 dicembre 1988), Berlino 1988; *Etruscan Life and Afterlife*, a cura di L. Bonfante, Detroit 1988; *Il Congresso Internazionale Etrusco* (Firenze 26 maggio-2 giugno 1985), Roma 1989; *Die Welt der Etrusker* (Internationales Colloquium, Berlin 24-26 Oktober 1988), Berlin 1990.

Opere più specialistiche, ma sempre di carattere generale: per l'architettura: A. Boethius - J.B. Ward Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth 1970. Per la pittura: M. Pallottino, *La peinture étrusque*, Genève 1952. Per la ceramica: J.D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947; *La ceramica degli Etruschi*, a cura di M. Martelli, Novara 1987. Per le oreficerie: M. Cristofani - M. Cristofani Martelli, *L'oro degli Etruschi*, Novara 1983. Per la bronzistica: M. Cristofani, *I bronzi degli Etruschi*, Novara 1985.

Capitolo primo

Per l'epoca precedente il periodo villanoviano: S. Puglisi, *La civiltà appenninica*, Firenze 1959; C.E. Östemberg, *Luni sul Mignone e problemi di protostoria d'Italia*, Stockholm 1967; B. D'Agostino, *Il periodo del Bronzo Finale in Italia*, in «Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria», atti della XXI riun. scient. in memoria di F. Rittatore Vonwiller, Firenze 1979; AA.VV., *Il bronzo finale in Italia*, a cura di R. Peroni, Bari 1980.

Per la diffusione dei prodotti micenei: AA.VV., *Magna Grecia e Mondo Miceneo, nuovi documenti*, a cura di L. Vagnetti, Taranto 1982.

Per l'età del ferro in Italia: H. Mueller Karpe, *Beiträge zur Chronologie der Urnefelderzeit nördlich und südlich der Alpen*, Berlin 1959; H. Hencken, *Tarquinian, Villanovans and early Etruscan*, Cambridge 1968; AA.VV., *Civiltà del Lazio Primitivo*, Catalogo della mostra, Roma 1976; AA.VV., *Ricerca su una comunità del Lazio protostorico*, a cura di A.M. Bietti Sestieri, Catalogo della mostra, Roma 1979; G. Bartoloni, *La cultura villanoviana*, Roma 1989.

Per la tipologia e la periodizzazione dei materiali villanoviani: J. Close Brooks, in «Not. Scavi», 1965, pp. 49 sgg., con i risultati dello scavo della necropoli veiente dei Quattro Fontanili; B. D'Agostino, in Enc. Arte Ant., Suppl., 1970, s.v. *Villanoviana, Civiltà*.

Sul geometrico greco: N. Coldstream, *Greek Geometric Pottery*, Oxford 1968; N. Coldstream, *Geometric Greece*, London 1977. Per gli scambi fra mondo greco e mondo italico: D. Ridgway, *Coppe cicladiche da Veio*, in «St. Etr.», 1967, pp. 311 sgg.; F.W. von Hase, *Die Aufnahme fremder Kultureinflüsse in Etrurien*, Mannheim 1980; A. Akestroem, *Der geometrische Stil in Italien*, Lund 1943; E. Hill Richardson, *The recurrent Geometric in the Sculpture of Central Italy*, in «Mem. of Amer. Accad. at Rome», 1962, pp. 153 sgg.

Capitolo secondo

Sul periodo orientalizzante in generale: I. Strom, *Problems concerning the origin and early development of Etruscan orientalizing Style*, Odense 1971; B. D'Agostino, *Tombe principesche dell'Orientalizzante antico a Pontecagnano*, in «Mon. Ant.

Lincei», 1977; M. Pallottino, in Enc. Univ. dell'Arte, s.v. *Orientalizzanti, Stili*; G. Camporeale, *I commerci di Vetulonia in età orientalizzante*, Firenze 1969; per le ceramiche di tipo «cumano»: F. Canciani, C.V.A., *Tarquinia III*, 1974.

Sull'urbanistica vedi in generale: C. Ampolo (a cura di), *La città antica*, Roma-Bari 1980; AA.VV., in «Dial. di Archeol.», 1980 (Atti del Convegno sulla formazione della città in Italia); vedi inoltre anche M. Torelli, in *Miscellanea Tobias Dohorn dedicata*, Roma 1982, pp. 117 sgg. Per le problematiche generali sull'architettura vedi il già citato volume di A. Boethius - J.B. Ward Perkins; ed inoltre R.A. Staccioli, *Urbanistica etrusca*, in «Arch. Class.», 1968, pp. 141 sgg.; per Acquarossa: C.E. Östemberg, *Case etrusche ad Acquarossa*, Roma 1975; per Murlo: K.M. Philips, *Poggio Civitate (Siena)*, in «Not. Sc.», 1976, pp. 113 sgg.

Per l'architettura e le terrecotte architettoniche si veda la bibliografia specifica relativa all'Appendice. Sempre utile comunque la lettura di A. Boethius, *Of Tuscan Column*, in «Amer. Jour. of Archaeol.», 1962, pp. 249 sgg.

Per la tipologia tombale che imita le case: F. Prayon, *Frühletrusckische Grab und Hausarchitektur*, Heidelberg 1975.

Per le tombe principesche: C. Densmore Curtis, *The Barberini Tomb*, in «Mem. of Amer. Accad. at Rome», 1926, pp. 9 sgg.; L. Pareti, *La tomba Regolini Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale*, Città del Vaticano 1947; F. Canciani - F.W. von Hase, *La tomba Bernardini di Palestina*, Roma 1979.

Merci di lusso. Per le oreficerie M. Cristofani - M. Cristofani Martelli, *op. cit.*; sulle oreficerie di Pithecusa vedi G. Buchner, in «Cah. J. Berard», 1975. Sugli avori, in generale: I. Huls, *Ivoire d'Etrurie*, Bruxelles 1957; da vedere comunque anche M. Benzi, *Gli avori di Marsiliana d'Albegna*, in «Rend. Accad. dei Lincei», 1966, pp. 253 sgg. Per gli scarabei vedi P. Zazoff, *Etruskische Scarabäen*, Mainz 1968. Per il bronzo: K.R. Maxwell-Hyslop, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, in «Iraq», 1965, pp. 150 sgg.; F. Johansen, *Reliefs en bronze d'Etrurie*, Copenhagen 1971; H. Hencken, *The earliest European Helmets*, Cambridge 1971.

Sulla scultura in pietra: A. Hus, *Recherches sur la statuaire en pierre étrusque archaïque*, Paris 1961; W.L. Brown, *The etruscan Lions*, Oxford 1960.

Bucchero: N. Hirschland-Ramage, *Studies in Early Etruscan Bucchero*, in «Pap. of Brit. Sch. at Rome», XXXVIII, 1970, pp. 1 sgg. Su Aristonothos: B. Schwitzer, *Zum Krater des Aristonothos*, in «Röm. Mitt.», 1955, pp. 78 sgg. Per le firme di pittori su vasi: G. Colonna, *Firme arcaiche di artefici nell'Italia centrale*, in «Röm. Mitt.», 1975, pp. 188 sgg. Per la produzione etrusco-corinzia: F. Zevi, *Nuovi vasi del pittore della Sfinge Barbuta*, in «Arch. Class.», 1969, pp. 39 sgg.; J.G. Szylagyi, *Le fabbriche di ceramica etrusco-corinzia a Tarquinia*, in «St. Etr.», 1972, pp. 19 sgg.; G. Colonna, *La ceramica etrusco-corinzia e la problematica storica dell'orientalizzante recente in Etruria*, in «Arch. Class.», 1961, pp. 9 sgg.; G. Colonna, *Il ciclo etrusco-corinzio dei rosoni*, in «St. Etr.», 1961, pp. 47 sgg. Confronta le aggiunte di M. Cristofani Martelli, *Il ciclo etrusco-corinzio dei rosoni, qualche addendum*, in «Riv. St. Lig.», 1979, p. 231.

Capitolo terzo

Sulla decorazione templare vedi: A. Andren, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund-Leipzig 1939-40. Per i commerci greco-orientali: AA.VV., *La céramique de la Grèce de l'Est et sa diffusion en Occident*, Paris-Roma 1978. Su

Marzabotto vedi da ultimo con una messa a punto del problema: G. Sassatelli, *Bologna e Marzabotto, storia di un problema*, in «Studi sulla città antica», Roma 1983, pp. 65 sgg. Per la scultura arcaica: A. Hus, *op. cit.*; sulle lastre fittili ceretane: F. Roncalli, *Le lastre dipinte da Cerveteri*, Firenze 1965. Sulla statuaria veiente: A.W. von Vacano, *Vulca, Rom und die Wölfin*, in «Aufst. und Nieder. der Röm. Welt», I, 1973, pp. 541 sgg.; sui bronzi arcaici: P.J. Riis, *Rod-Tripod*, in «Acta Archeologica», X, 1938, pp. 22 sgg.; K.A. Neugebaeur, *Archaische Vulcenten Bronzen*, in «Jahr. d. Inst.», 1943, pp. 206 sgg.; S. Haynes, *Etruscan Bronze Utensils*, London 1965; B. Boulomie, *Les oenochoés en bronze du type «Schnabelkanne» en Italie*, Roma 1973; A. Hus, *Les bronzes étrusques*, Bruxelles 1975. Per il bucchero: G. Camporeale, *Buccheri a cilindretto di fabbrica orvietana*, Firenze 1972; G. Camporeale, *Buccheri a cilindretto di fabbrica tarquiniese*, in «St. Etr.», 1972, pp. 115 sgg.; M. Bonamici, *I buccheri con raffigurazioni graffite*, Firenze 1974; T.M. Rasmussen, *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge 1979.

Per i vasi pontici: P. Ducati, *Pontische Vasen*, Berlin 1932.

Sulla pittura parietale, oltre ai testi generali e quelli citati nella bibliografia dell'appendice, si veda anche: G.A. Mansuelli, *Le sens architectural dans la peinture des tombes tarquiniennes avant l'époque ellénistique*, in «Rev. Arch.», 1967, pp. 41 sgg.; e M. Cristofani, *Storia dell'arte e acculturazione: le pitture arcaiche di Tarquinia*, in «Prospettiva», VII, 1976, pp. 2 sgg.; G. Beccati - F. Magi, *Le pitture delle tombe degli Auguri e del Pulcinella*, «Mon. della Pitt. Ant. scoperti in Italia», Tarquinii III e IV, Roma 1955; A. Giuliano, *Osservazioni sulla pittura della tomba dei Tori a Tarquinia*, in «St. Etr.», 1969, pp. 17 sgg.; P. Ducati, *Le pitture della tomba delle Leonesse e dei Vasi Dipinti*, «Mon. Pitt. Ant.», Roma 1937; P. Romanelli, *Le Pitture della Tomba della «Caccia e Pesca»*, «Mon. Pitt. Ant.», Roma 1938; R.R. Holloway, *Convention of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii*, in «Amer. Jour. of Arch.», 1965, pp. 341 sgg.; A. Tonini, *La tomba tarquiniese del Cacciatore*, in «St. Etr.», 1970, pp. 45 sgg.

Per i rapporti col mondo greco in epoca arcaica: J. Boardman, *The Greek Overseas*, Harmondsworth 1974, ed inoltre il fascicolo 1983 della rivista «Parola del Passato», contenente gli atti del Convegno su Velia e i Focei, Napoli 1981.

Per le urne chiusine e volterrane: *Corpus delle urne etrusche di età ellenistica*, I e II, Firenze 1975-77.

Capitolo quarto

Su Praxias vedi da ultimo J. Szylagyi, *Zur Praxias Group*, in «Arch. Polona», 1963, pp. 195 sgg. Sui vasi attici e la problematica della loro produzione: J. Boardman, *Athenian Black-Figure Vases*, 1974, e J. Boardman, *Athenian Red-figure Vases; the Archaic Period*, Norwich 1975. Per Pyrgi: G. Colonna e altri in «Not. Sc.», 1972 (2° suppl.), ma vedi anche M. Verzar, in «Mèl. Ecole Franç. Rome», 1980, pp. 35 sgg., e AA.VV., *Die Göttin von Pyrgi*, Firenze 1981.

Sui sarcofagi: R. Herbig, *Die jüngeretruskischen Steinsarkophage*, Berlin 1952. Sui cinerari chiusini: M. Cristofani, *Statue-cinerario chiusine di età classica*, Roma 1975. Sulla statuaria: M. Sprenger, *Die etruskische Plastik des V J. v. Chr.*, Roma 1972.

Sugli specchi: E. Gerhard, *Etruskische Spiegel*, Berlin 1840-97. Vedi anche G.A. Mansuelli, Enc. Arte Ant., s.v. *Specchio*. Sulla ceramica etrusca in generale: J.D. Beazley, *op. cit.*

Per le pitture tombali: R. Bartoccini, *La tomba delle Olimpiadi*, Milano 1959; M. Moretti, *Tarquinia, la tomba della Nave*, Milano 1961; S. Stopponi, *La tomba della «Scrofa Nera»*, Roma 1983.

Capitolo quinto

Per il problema delle cinte murarie: G. Säflund, *Le mura di Roma repubblicana*, Roma 1932.

Per le pitture parietali delle tombe etrusche vedi: per la tomba dell'Orco: M. Torelli, *Ideologia e rappresentazione nelle tombe tarquiniesi dell'Orco I e II*, in «Dial. di Arch.», 1983/2, pp. 7 sgg.; per la tomba François: F. Coarelli, *Le pitture della tomba François a Vulci: una proposta di lettura*, in «Dial. di Arch.», 1983/2, pp. 43 sgg.; per le tombe orvietane: F.H. Pairault Massa, *Problemi di lettura della pittura funeraria di Orvieto*, in «Dial. di Arch.», 1983/2, pp. 19 sgg.; si veda anche la bibliografia relativa all'Appendice. Sui sarcofagi: R. Herbig, *op. cit.*, e inoltre H. Blanck, *Le pitture del sarcofago del Sacerdote*, in «Dial. di Arch.», 1983/2, pp. 79 sgg.

Sulla ceramica, oltre al lavoro del Beazley citato, si veda, per la produzione ceretana: M.A. Del Chiaro, *Etruscan Base-painting at Caere*, London 1974, e V. Jolivet, *Recherches sur la céramique étrusque à figures rouges tardive du Musée du Louvre*, Paris 1982; per la produzione falisca: M.A. Del Chiaro, *The Full Sakkos Group: Faliscan Red-Figured Skỳphoi and Bell-Kraters*, in «St. Etr.», 1964, pp. 73 sgg.; per la produzione tarquiniese: G. Pianu, *Materiali del Museo di Tarquinia: Ceramiche etrusche a figure rosse*, Roma 1980; per la produzione chiusina: M. Harari, *Il Gruppo Clusium nella ceramografia etrusca*, Roma 1980. Messa a punto dei problemi storico-commerciali in G. Pianu, *La diffusione della tarda ceramica a figure rosse*, in *Contributo alla ceramica etrusca tardo-classica* (Atti del Seminario, Roma 11 maggio 1984), Roma 1985.

Glossario

Acroterio	Decorazione plastica situata sui vertici del frontone.
Aggere	Fortificazione costituita da un rialzo di terra, normalmente unito ad un fossato.
Antefissa	Decorazione plastica della testata dell'ultimo filare di coppi sul tetto.
Apoikìa (plur. *-ai*)	Fondazione di una colonia.
« A ritaglio »	Decorazione plastica consistente nell'evidenziare i contorni della figura, eliminando lo sfondo.
« A stecca »	Lisciatura della terracotta ottenuta passando una spatola sulla superficie dell'oggetto.
Àtyrma (plur. *-mata*)	Oggetto prezioso particolarmente raffinato.
Baccellatura	Decorazione ottenuta con costolature.
Brattea	Sfoglia metallica.
Bucchero	Ceramica di produzione etrusca, dalla superficie nera lucente e dall'impasto molto depurato, ugualmente nero.
Bucranio	Decorazione raffigurante un teschio di bue.
Canopo	Vaso cinerario panciuto, con coperchio a forma di testa umana.
Catactonio	Pertinente al mondo sotterraneo.
Cimasa	Parte alta decorata di un candelabro.
Clazomenio	Prodotto a Clazomene, città dell'Asia Minore.
Columen	Trave centrale del tetto a doppio spiovente.
Crusta	Pittura su parete intonacata.
Dedalismo	Stile scultoreo, diffuso nel VII sec. a. C.
Dìnos (plur. *-oi*)	Grosso vaso panciuto a larga imboccatura, adibito alla conservazione di liquidi.
Dodecapoli	Federazione di dodici città.
Èktypon (plur. *-typa*)	Contromatrice, calco.
Emporìa	Attività commerciale svolta da mercanti di professione.
Erote	Amorino, piccolo putto.
faïence	Sostanza gessosa ricoperta di smalto invetriato.
Favissa	Fossa in cui veniva raccolto il materiale votivo di un santuario allorché non era più utilizzato.
Figlina	Officina di vasaio.
Figulo	Artigiano che lavora la terracotta; marmista.
Foculo	Braciere scaldavivande di terracotta.
Fossore	Colui che scavava le fosse per la tumulazione dei morti, becchino.
Glàux (plur. *-ukes*)	Vaso, a forma di bicchiere, con un'ansa orizzontale ed una verticale, decorato molto spesso con una civetta (in greco *glaux* = civetta).

Graphiké	Pittura, in senso lato.
Grìllos (plur. *-oi*)	Pittura con scene di genere.
Hỳdria (plur. *-ai*)	Vaso contenitore per liquidi, con due anse sulla pancia ed una terza verticale che scende dall'orlo.
Klìne (plur. *-naï*)	Letto utilizzato per consumare i pasti.
Kòmos	Corteo di banchettanti, in onore di Dioniso.
Koroplathiké	Coroplastica, scultura in terracotta.
Krepìdoma	Gradini della fondazione di un tempio.
Kỳlix (plur. *-kes*)	Vaso per bere, largo e basso, su alto piede, con due anse orizzontali.
Lebete	Vaso contenitore con due manici rialzati.
Lèkythos (plur. *-oi*)	Vaso per versare, alto e affusolato, con ansa verticale, utilizzato in genere in ambito funerario, perché conteneva unguenti.
Lituo	Bastone con un'estremità ricurva, simbolo di potere politico e religioso.
Metecìa	Condizione giuridica di persona libera che però non gode dei diritti di cittadinanza.
Metopa	Pannello, liscio e scolpito, fra due triglifi, nella decorazione del tempio dorico.
Monòpteros	Tempio con una sola fila di colonne.
Mutulo	Mensola sporgente sotto il gocciolatoio del tetto.
Oinochòe (plur. *-oai*)	Brocca, vaso per versare il vino.
Olla	Vaso contenitore panciuto, in genere di grandi dimensioni.
Olpe	Vaso per versare, variante dell'*oinochòe*, a bocca trilobata, con profilo continuo fra spalla e collo.
Oplitismo	Particolare organizzazione dell'esercito per gruppi combattenti.
Opus signinum	Pavimento in cocciopesto con tessere, normalmente bianche, inserite in maniera regolare.
Patera	Coppa larga, non molto alta, senza manici.
Pelta	Elemento decorativo geometrico, tipo « ventaglio ».
Periptero	Tempio con colonnato su quattro lati.
Pìnax (plur. *-akes*)	Piccolo quadro dipinto o decorato a rilievo.
Pistrice	Animale fantastico serpentiforme.
Pìthos (plur. *-oi*)	Orcio, grande vaso contenitore di derrate.
Plastiké	Termine indicante la lavorazione dell'argilla.
Pròstypon (plur. *-pa*)	Matrice.
Protome	Ornamento a forma di testa, animale o umana.
Rhopographìa	Pittura che raffigura scene di genere.
Ryparographìa	Pittura con scene non mitologiche.
Sauròter (plur. *-teres*)	Estremità inferiore della lancia.
Sima	Gronda del tetto, in genere decorata plasticamente o dipinta.
Situla	Vaso contenitore allungato, usato per attingere.
Skygraphìa	Pittura di ombre, *silhouettes*, di tipo « impressionistico ».
Skỳphos (plur. *-oi*)	Vaso aperto, di varie dimensioni, con due anse orizzontali vicino al labbro.
Sottosquadro	Termine tecnico di scultura che indica un piano ribassato rispetto ad un altro.
Thòlos (plur. *-loi*)	Costruzione circolare a falsa cupola.
Tibicine	Musico professionista.
Viritano	Concernente i benefici legati all'assegnazione di terreno pubblico.

Indice dei nomi

FONTI ICONOGRAFICHE Istituto Archeologico Germanico: figg. 102, 106, 108, 109, 111, 115, 116, 119, 123, 130, 133, 143, 165, 168, 170, 172, 178; figg. 47, 68, 85, 86, 49; Istituto di Archeologia di Perugia: figg. 105, 114, 118, 120, 121, 122, 124, 125, 129, 132, 144, 145, 149, 150, 153, 154, 157b, 159, 160, 161, 163, 167, 169, 176, tavv. I-XVI, XVIII-XXIV; figg. 1, 3, 8, 9, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 44, 63, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 77, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95; Soprintendenza Archeologica per l'Etruria Meridionale: figg. 107, 110, 112, 113, 117, 128, 134, 136, 147, 148, 171, 174, 175; figg. 4, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 31, 34, 36, 43, 46, 48, 49, 60, 61, 62, 64, 69, 72, 76, 78, 79, 80, 81, 101; Soprintendenza Archeologica della Toscana: figg. 131, 135, 146, 157a, 158, 162, 164, 166; figg. 2, 10, 12, 24, 39, 40, 41, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 70, 89, 96; Soprintendenza Archeologica dell'Umbria: figg. 53, 127; Bologna, Museo Civico: figg. 97-98; Mario Torelli: figg. 59, 126, 173, tav. XVII; Musei Capitolini: figg. 15, 37, 38, 42, 57, 58; Gabinetto Fotografico Nazionale: figg. 137, 138, 139, 140, 141, 142; Istituto Svedese di Studi Classici: figg. 6, 7; Anna Maria Comella: figg. 82, 83, 84, 155, 156; Museo Nazionale di Pontecagnano: fig. 5; Regione dell'Umbria: figg. 99-100.

Indice del volume